Fernando Bryce, Nancy La Rosa y Natalia Majluf

José Carlos Mariátegui Rafael Nolte

y Raul Silva Ruth Estévez

Bisagra + Kinderhook & Caracas

Florencia Portocarrero

Eliana Otta Gris García

Jarí Malta

Bisagra

Tarde antes que nunca

Vuelve nuestra revista a las calles, en su cuarta edición. Y "más vale", debe haber pensado el ex dictador Alberto Fujimori, el 24 de diciembre del 2017, cuando recibió el llamado "indulto de navidad", gracias a la desesperada benevolencia del ex presidente Pedro Pablo Kuzcynski. A punto de ser destituido por sus conexiones con la empresa brasileña Odebrecht y diversas negociaciones donde se benefició de sus cargos públicos para lucrar. El que fuera promocionado como "el candidato de lujo" de la derecha peruana, pactó con Kenji Fujimori, intercambiando su perdón en el Congreso por la libertad de su padre, quien purgaba penas por violaciones a los derechos humanos y a quien no sólo le faltan años de cárcel, sino juicios y condenas por asumir.

Que Fujimori estuviera en su casa, como si su celda no tuviera ya suficientes comodidades, es motivo más que suficiente para sacar una revista de luto. Y quizá esos primeros meses de este año, 2018, influyeron en el marasmo que, sumado a las descoordinaciones propias de otro colectivo artístico sostenido por trabajo gratuito, causaron que la número cuatro de nuestra publicación salga más de un año después de su predecesora.

Es que ese cambio de año nos golpeó no sólo con el revés que implica el indulto para la historia peruana reciente, rebatiendo una sentencia que era considerada ejemplar por la comunidad internacional, si no con diversos episodios que crearon un clima de angustia, agresividad y hartazgo. Envalentonamientos de voces conservadoras, gestos censuradores frente a iniciativas culturales consideradas peligrosas, el eterno fantasma del terrorismo como recurso desesperado de los medios de prensa o congresistas alérgicos al pensamiento crítico, parecieron arreciar cada vez con más fuerza, quizá contagiados por ejemplos que resuenan desde otros contextos, creando polarizaciones similares.

¿Cómo entablar un diálogo con quienes defienden convicciones radicalmente distintas?, ¿de qué manera nuestras escenas artísticas pueden fortalecer un disenso constructivo y desafiante? Para tratar de pensar juntos sobre una serie de momentos elocuentes que hacen evidente la debilidad de nuestra cultura democrática, convocamos a los artistas Fernando Bryce y Nancy La Rosa, así como a la directora del Museo de Arte de Lima, Natalia Majluf. En esa conversación también revisamos la insuficiencia del Estado peruano para crear soportes y plataformas acordes a las necesidades del arte contemporáneo local. Pero sobre todo, revisamos cómo esa precariedad institucional puede tener efectos contraproducentes en el tipo de agencia de los actores privados, que aunque por un lado cumplen roles fundamentales, por el otro se ven involucrados en incidentes como los ocurridos en la escuela de arte Corriente Alterna, o la última participación del Perú en la Bienal de Venecia, que terminó con la renuncia del curador encargado. ¿Cómo balancear el acceso al poder en el arte y la cultura, dentro de una sociedad tan desigual como la peruana?, ¿cómo pueden los proyectos privados desarrollarse en condiciones de respeto a los involucrados?, ¿qué condiciones mínimas deben cumplir dichos proyectos para ganar legitimidad y convertirse en activadores que verdaderamente enriquezcan la relación local con el arte? Raúl Silva y Rafael Nolte proponen algunas ideas al respecto, pero además, José Carlos Mariátegui comparte el proceso para pasar de la crisis de Venecia, a la formación de la Asociación de Curadores Peruanos. Desde el momento en que escribió la primera versión del texto, hasta su publicación, han pasado ya muchísimas reuniones y los miembros de la asociación siguen aumentando, marcando la pauta de cómo retomar seriamente la autogestión colectiva en

nuestra fragmentada escena artística local. En ese sentido, probablemente será clave el apoyo y seguimiento que la Asociación pueda dar a los nuevos comisionados para el Pabellón Peruano de este año, los curadores Gustavo Buntinx y Giuliana Vidarte, junto al artista Christian Bendayán.

Otro proceso de compartir desafíos y preguntas, aunque en un contexto muy distinto, fue el que propuso Capacete Entretenimientos, la residencia brasileña que cumple 20 años de intercambios y complicidades expandidas. Con motivo de la llegada de documenta 14 a Atenas, Capacete lanzó una convocatoria abierta para seleccionar un grupo de artistas latinoamericanos que vivirían casi un año en Grecia, junto a colegas del lugar. Siendo un proyecto que mayormente recibió artistas europeos en Brasil, en 2017 hizo el esfuerzo de realizar el movimiento opuesto, para proponer algunas preguntas sobre las relaciones norte - sur, las posibilidades de vincular prácticas con discursos críticos desde el arte y las tensiones contemporáneas entre macro y micro política. Algunos de sus participantes, Eliana Otta, Jarí Malta y Gris García, aprovecharon la invitación de Bisagra para empezar a digerir una experiencia que por ahora, ya empezó a generar nuevas redes, proyectos y a ampliar los horizontes de posibles interlocutores entre Suramérica y el a veces llamado Sur Global.

La Grecia de los ajustes, laboratorio para los experimentos neoliberales de recortes máximos a los presupuestos y servicios estatales, crea un interesante contrapunto para pensar los diálogos entre lo público y lo privado, que recorren este número de la revista. Una de las preguntas constantes de los residentes en las calles atenienses fue "¿dónde están las mujeres?", ante su ausencia en ciertos espacios públicos, aún predominantemente masculinos. Mientras tanto, ese año fue el del #metoo, las marchas multitudinarias por diversas exigencias desde los movimientos feministas en el mundo, y de avalanchas de denuncias de violencia contra la mujer que se hacen cotidianas, finalmente, remeciendo como un huayco los cimientos patriarcales. Ese ha sido el año también de la itinerancia de la exposición *Mujeres radicales, arte latinoamericano, 1960-1985*, sobre la que Florencia Portocarrero escribe en esta edición, y que originalmente se presentó en el marco del proyecto Pacific Standard Time: Los Ángeles-América Latina (PST LA-LA), que Ruth Estevez contextualiza,

ayudándonos a comprender las complejidades que implica el apostar por acercar voces marginales a público amplios. Agentes claves de la historia del arte reciente empiezan a tener la visibilidad que merecen, sumándose a diversos intentos por reescribir lo que conocemos como arte y más aún, lo que conocemos como justicia.

El deleite visual de Bisagra004 lo trae una selección de imágenes de la colección elaborada por un grupo de artistas a quienes invitamos a proponer las tendencias para el verano europeo 2018. Desordenando los habituales ciclos de producción y consumo, original y copia, diseño e imitación, fulanito, menganita, zutanita y perenceja, entre otros, dieron una segunda vida a sus propias ropas, para armar un conjunto de tenidas portátil, que conformarán la participación de Bisagra en el Berlín Art Week 2018, por invitación de Kinderhook & Caracas.

Nuestro catálogo de moda es un gesto afirmativo en medio de la desazón de un año que continúa desvelando las redes de corrupción que atraviesan los poderes fácticos en el Perú. Con nuestros presidentes recientes prófugos, encarcelados, o investigados, y el reemplazante Martín Vizcarra tratando de sobrevivir al fujimorismo del Congreso, el país sigue dividido entre la indignación y la indiferencia. Y aunque a principios de octubre el Juzgado de Investigación Preparatoria de la Corte Suprema, presidido por Hugo Nuñez Julca revocara el indulto a Alberto Fujimori, los alcances de la justicia peruana siguen resultando insuficientes para arrebatarles el país a las mafias que lo controlan, incluso desde celdas o descaradamente fugados.En medio de polarizadas luchas cotidianas, donde la (des)información es un arma tan poderosa, desde Bisagra seguimos defendiendo espacios para la creación y la reflexión con distancia crítica. Agradecemos a quienes responden cada vez con entusiasmo y confianza a cada pequeño ejercicio de convivencia y libertad que les proponemos, sea en forma de texto, taller de costura, charla con sobremesa o absurda pasarela. A pesar de que Alberto Fujimori aún no vuelve a prisión, son esas comunidades fugaces las que renuevan las energías bisagrescas. ¡Así que volvimos!

Indice

Ejercitando el diálogo en tiempos polarizados

Bisagra en conversación con Fernando Bryce, Nancy La Rosa y Natalia Majluf.

Editores: Iosu Aramburu y Eliana Otta.

Esta revista se comenzó a pensar en 2017 en un contexto en el que varios incidentes y sucesos parecían reconfigurar la situación social, artística y política empujándonos a modificar su contenido constantemente: El indulto a Alberto Fujimori otorgado por el presidente Kuczynski en nochebuena, la controversia en el Pabellón Peruano de la Bienal de Venecia, la acusación de apología al terrorismo a las tablas de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua donadas al MALI, el despido repentino de más de la mitad de la plana docente de la Escuela de Arte Corriente Alterna, entre varios otros. Pensamos en estos hechos como parte de un giro hacia la derecha más conservadora ocurriendo a nivel global, que afecta a la cultura en todas partes. El 19 de marzo de 2018, organizamos una conversación para discutir esta idea, o en todo caso para hilar estos acontecimientos.

Participaron Fernando Bryce, Nancy La Rosa, Natalia Majluf y como parte del equipo de Bisagra, Iosu Aramburu, Eliana Otta, Andrés Pereira Paz, Florencia Portocarrero y Juan Diego Tobalina.

* * *

FLORENCIA PORTOCARRERO: Podríamos empezar haciendo una periodización, planteando quizás tres momentos en la escena del arte local. Empezando por un primer momento un poco más anarquista o *under*, donde no existían instituciones establecidas ni un mercado especializado.

NATALIA MAJLUF: ¿Cuál momento es ese?

FLORENCIA: En los ochentas no había una red de instituciones dedicadas al arte contemporáneo. Luego los años noventa, con el terrorismo y la dictadura fujimontesinista, fueron más intimistas. Es recién en la coyuntura de lo que se ha llamado "el derrocamiento simbólico de la dictadura" que colectivos artísticos comienzan a formarse. Sin embargo, esa tendencia a la acción colectiva se debilita en la medida que entra el mercado con más fuerza e instituciones como el MALI adquieren más presencia.

NATALIA: Pensar la escena retrospectivamente me parece buena idea, pero me suena un poco raro pensar en los ochenta y noventa como una escena subte, cuando Huayco exhibía en

la Galería Fórum, y luego La Culpable era un espacio donde participaban coleccionistas sentados en el piso, escuchando las ponencias. No es propiamente *under* ¿no?

FERNANDO BRYCE: Bueno, probablemente me refiero un poco al espíritu ¿no? Los ochentas, obviamente, todo era un poco más…

NATALIA: En los ochenta era un poco más claro, pero sería bueno definirlo. Yo no lo viví personalmente, por ser muy joven (RISAS), pero tengo la impresión de que los grupos de artistas más interesantes estaban operando al margen de un sistema que funcionaba mucho mejor de lo que operó después, e incluso de lo que opera hoy. Y ese me parece un punto importante, pues los integrantes de Huayco y otros artistas interesantes de esos años, no tenían un gran mercado.

FERNANDO: Es que había un coleccionismo tradicional, abocado a la plástica en términos más convencionales.

NATALIA: Es que la peruana era una escena muy insular. El momento en que empieza a dejar de serlo, es con las Bienales de Lima, pero por muchos años fue un espacio muy cerrado.

IOSU ARAMBURU: Ese es un cambio que se da en varios países latinoamericanos en simultáneo cerca al cambio de siglo.

FERNANDO: Hay que decir que en esa época la internacionalización no existía. Habían circuitos internacionales desde hacía buen tiempo,pero no tienen nada que ver con lo que son hoy en día. Algo que me llama mucho la atención, que es evidente, es la desaparición de las escenas locales. En el sentido más local del término. Berlín, cuando yo vivía ahí en el 88, era una ciudad particularmente aislada también. Muy occidental, pero tenías una escena local. Habían ferias, pero no la circulación que hay ahora. Y las escenas locales también, como aquí y en todos lados, de alguna manera estaban mucho más ligadas a su contexto nacional. Y eso era importante. Hoy en día, en Berlín, para poner un ejemplo, no hay realmente lo que se llama una escena. O sea, sí, hay gente que vive ahí, produce ahí, expone, etcétera, pero es gente que está en movimiento. No es que tú vayas a ver qué están haciendo los artistas berlineses. Es una ciudad muy internacional donde el sentido de lo local ha cambiado.

NATALIA: Es cierto que este proceso es muy parecido en muchas ciudades, no solo en América Latina, Europa del Este, o en los países nórdicos, que hacen ese tránsito de unos modernismos tardíos, de un mercado muy insular, a una inserción en este circuito internacional, creado, en gran parte, a través de las ferias y del mercado. Pero el tránsito peruano me parece de los más radicales en el sentido de que su insularidad era mayor a la de otros países latinoamericanos, pero muchísimo mayor.

IOSU: ¿Quizás el cambio también se da mucho más rápido en esos años? Como que del 2000 al 2005 cambia mucho la producción, pero también cambian mucho los artistas y las personas que están involucradas en la escena.

FLORENCIA: Justo estaba leyendo esta lectura de Terry Smith,[1] que habla del mundo del arte contemporáneo como una esfera pública con una tendencia natural a globalizarse. Entonces, en la medida que las escenas de arte más locales comienzan a entrar en diálogo con escenas internacionales y/o hegemónicas, tienen que redefinir los términos bajo los cuales entienden lo que es contemporáneo. Por eso, por ejemplo, si bien alguien como Teresa Burga, en algún momento había sido "olvidada", cuando las escenas locales se ven en la necesidad de entrar en diálogo con escenas internacionales, se ven casi obligadas a redefinir los términos de lo contemporáneo. Entonces, Llona o Revilla, que en algún momento fueron artistas contemporáneos con una circulación local importante, quedan en los márgenes. Mientras que una figura como la de Teresa Burga adquiere centralidad y se entiende como mas contemporánea, incluso habiendo producido su trabajo mucho antes.

[1] Terry Smith, "Capítulo 13". En: *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

FERNANDO: Ahora, ¿porque es relegada Teresa Burga? porque equivalentes a Teresa Burga en términos de obra en otros países, tuvieron en su momento una relativa visibilidad y reconocimiento. Eso es interesante porque nos remite a ciertas características de lo que ha sido la tradición artística peruana. Sé que Teresa no era tan bien vista por ciertos círculos de gente, digamos estos pintores modernistas. Son microhistorias que tienen que ver con cómo es la sociedad limeña.

NANCY LA ROSA: Con los abstractos, en general, y con la Escuela de la Católica.

NATALIA: Es que el paso del lenguaje modernista a las nuevas formas, es un poco difícil llamarlas contemporáneas, pero llamémoslas así por ahora, es un tránsito que acá se da de una manera muy rápida y violenta, con lo cual el desfase con la generación anterior es mucho mayor. Tanto, que no hay ni canales de comunicación. Son como dos mundos paralelos, que operan uno al margen del otro. Ninguno de los artistas más jóvenes tiene real relación con los artistas mayores.

ELIANA OTTA: Salvo Juan Javier Salazar.

NATALIA: Pero Juan Javier ya venía de otra tradición, o sea, es uno de los que inicia el cambio hacia formas con las que los jóvenes sienten que pueden dialogar. Es muy distinto a artistas que estaban en la práctica de la pintura de corte modernista, con un lenguaje trascendente, un discurso individualista y subjetivo. Hay un quiebre, una radicalidad en el proceso que quizás sea mayor a otros espacios, en los que hay áreas grises, intermedios, artistas que cruzan de un lado a otro. Acá simplemente se crearon dos mundos paralelos, y los que dominaban absolutamente la escena…

FERNANDO: ¿Cuándo?

NATALIA: En el año 96, Jorge Villacorta curó la exposición de Ramiro Llona en el *Museo de Arte de Lima*, y lo que parecía ser, en un momento, la consagración de un artista, fue el cierre de un ciclo.

FERNANDO: Claro, pero me acuerdo también en los años ochenta, las muestras en la galería Forum de Huayco, con las latas, era muy radical, pop, etcétera. O la muestra de Herbert Rodríguez en la galería La Araña, con las fotocopias y la denuncia política, o el Grupo Chaclacayo... Cosas que para la época se salían de las normas, ya estaban ahí.

NATALIA: Sí, pero también es cierto que esos artistas estaban un poco en las márgenes, no eran parte del mercado, de las instituciones.

IOSU: De repente, no es tanto que la práctica artística cambie radicalmente, lo que cambia radicalmente es la aceptación de cuál es el arte contemporáneo.

NATALIA: A eso iba. Pero tú preguntabas por el momento en que se da ese vuelco. Creo que es a fines de los noventa con la confluencia de varias cosas, sobre todo el ascenso de un grupo de curadores jóvenes. Gente que entra en una escena dominada por otras figuras, y traen una perspectiva distinta. Tienes a figuras como Jorge Villacorta, Rodrigo Quijano, Gustavo Buntinx, el propio Luis Eduardo Wuffarden. Muy distintos entre sí, pero todos venían de un ámbito más académico, de alguna manera. Esto confluye con las bienales, y ciertos movimientos institucionales, que hoy día pueden parecer tímidos, pero en su momento sí abrieron las puertas hacia algo distinto. También empiezan a viajar más artistas, a circular más. Yo creo que del 97 al 2000, son los años en los que las bienales confluyen con el surgimiento de una generación más joven de curadores, que ya venían trabajando desde fines de los ochenta.

IOSU: ¿Y qué es lo que pasa desde ese momento hasta ahora?

FLORENCIA: Para retomar un poco lo que estaba por introducir, hay un momento posterior muy marcado por el mercado.

NATALIA: Cuando hablan del mercado, el fantasma del mercado que todo lo destruye, el malo de la película, porque así siento que aparece en el discurso local, creo que se esencializa un poco el asunto. Cuando ustedes piensan en el mercado... me gustaría saber qué es concretamente lo que está en discusión.

FLORENCIA: Yo sí siento que la escena local, a diferencia de otras escenas, es bien aspiracional, con pocas iniciativas colectivas. Por ejemplo, esto es claro si comparas la escena limeña con la de Buenos Aires. Si bien la escena porteña sí tiene instituciones que son más formales y sólidas, también es una escena que se auto-organiza, genera sus propios espacios expositivos y su propio circuito de discusión; cosa que acá no sucede, salvo excepciones. No sé si es un problema de la comunidad artística que entiende el mercado como única forma de ser exitoso o reconocido. Creo que es más una actitud hacia el mercado que el mercado en sí mismo.

FERNANDO: Como que es un poco lo único que hay… Hay otras cosas obviamente. El mercado es necesario, nadie lo está negando. Pero ante la ausencia de otras posibilidades, es jodido aquí, porque lo que queda es el mercado. Y de alguna manera

todas las instancias institucionales están relacionadas con el mercado. Y el museo, que es un lugar consagratorio, está obviamente también relacionado con el mercado.

NATALIA: Todos estamos relacionados con el mercado. La pregunta es qué es ese mercado. Por ejemplo, ¿el mercado es el circuito local de galerías? ¿El mercado es el circuito internacional de ferias? Es una pregunta importante, porque creo que se complementan, dialogan, pero no son lo mismo. Hace unos años yo hice una lista de lo que consideraba eran los veinte artistas peruanos más interesantes. Y de esa lista, menos del 10% había tenido una galería en Lima, pero casi todos tenían galerías fuera. Eso ha cambiado un poco, hay más artistas relacionados con galerías locales. Pero sí me parece importante entender qué es ese mercado con el que uno se relaciona, porque a veces está en otra dimensión, a la que uno entra y sale muy selectivamente pero que no llega a impactar de una manera tan uniforme o clara en la escena local.

ELIANA: Juntando tu pregunta con esta posible periodización que tratábamos de hacer, hay este momento en el que gente de mi generación comienza a acceder a galerías. Un momento que también es clave en estos últimos 15 años. Porque recién saliendo de la universidad, a los 25, 26, podía tener galerías, cuando otros artistas como los que integraban tu lista probablemente no iban a tener una galería tan pronto en Lima. Estos últimos 10 años la gente de nuestra generación ha tenido contacto directo con la experiencia galerística, pero más allá de lo exitoso o no que haya sido, también llegó un punto de saturación. Porque yo no sé si la gente joven ahorita siente que ellos van a salir y van a encontrar una galería. Más bien esas galerías que existen, o están dejando de existir o no se dan abasto para lo que tienen, porque además la dinámica galerías-ferias cambia, y ellos también dependen más de su venta fuera que de la venta dentro.

NATALIA: A eso iba. La galería puede tener sede en Lima, pero no vender en Lima, y eso es lo que está pasando ahora. De alguna manera el circuito internacional irrumpe para quebrar las escenas locales… El mercado internacional afecta, se habla del mercado como un invasor que viene de fuera, pero no es así. Las escenas locales débiles, como la nuestra, no encuentran una forma…

ANDRÉS PEREIRA PAZ: Creo que hace total sentido que acá el mercado se convierta en algo tan fuerte, por la falta de instituciones públicas y un Ministerio de Cultura que es relativamente nuevo. El mercado lo que ha hecho es ser como una suerte de prótesis para que se visibilice a los artistas afuera. Por ejemplo, los planes para que Perú sea País invitado en la feria Arco de Madrid, casi no parece una movida del mercado del arte, casi que a Arco no se le entiende como una feria. Cada vez que estoy en Lima, la idea de la feria de arte tiene una dimensión gigantesca. Porque está todo privatizado, a falta de instituciones públicas, el mercado hace de muleta para este cojo que está tratando de pararse.

NATALIA: Hay dos debilidades claves que tienen que ver con lo que estás diciendo. Uno es los centros de formación. Hasta ahora ninguno ha generado un espacio de verdadero interés para el debate, para el pensamiento crítico, o para la producción. Lo otro es que no sé si es bueno que el Estado intervenga en las escenas, porque he visto muchos países donde el Estado invierte muchísimo, con unas escenas absolutamente desastrosas. Pero al mismo tiempo hay que decir que en el Perú no hay un solo apoyo a la producción contemporánea en casi ningún campo, salvo el cine. No hay becas de investigación, no hay becas de producción, no hay ningún incentivo para la formación intelectual. Estamos hablando de artes plásticas, pero esto ocurre también en otras disciplinas. Entonces no hay articulación entre los actores, tanto que el Ministerio no ha tenido hasta ahora una relación con la escena artística.

FERNANDO: Aquí deberían crearse unos diez fondos para becas concursables. Del estado y privados. Obviamente que uno hace con su dinero lo que quiere, pero se necesitan fondos para becas. Aparte de Juan Carlos Verme, que ha hecho una excelente labor, con el MALI y AMIL, una figura que tiene grandes méritos es Eduardo Hochschild, porque él ha hecho una política de coleccionismo y eso es nuevo en nuestro medio. Lo ideal sería que florezcan cien colecciones de arte y que compitan entre sí, parafraseando a Mao. Hay distintos actores en la escena local, y cada quien debe hacer lo suyo, apuntando a la pluralidad, porque mientras más coleccionistas haya, más circuitos, mayor diversidad de criterios, y más museos, mejor. Pero lo

que tenemos es que el MALI, que ha hecho una labor muy interesante e importante en los últimos años, funge de museo público, en el sentido estatal, porque no hay un museo estatal, entonces…

NATALIA: Es un museo público.

FERNANDO: Obviamente es un museo público, pero, digamos…

NATALIA: Llena un vacío

FERNANDO: Pero con intereses privados.

NATALIA: Ahí yo discrepo profundamente, porque veo en muchas instituciones estatales, un ejercicio permanente de privatización de lo público. Lo público, todavía en el Perú, en muchas de nuestras mentes, está ligado a la noción de Estado. Y yo me permito cuestionar que en nuestro país el Estado garantice la esfera pública o la condición de lo público.

FERNANDO: Pero eso es por una deficiencia del Estado, porque no está cumpliendo su rol. Ahí podemos entrar al problema de la Bienal de Venecia, porque me parece muy bien que la Fundación Wiese apoye el arte, pero no sé en qué país ocurre que el Estado prácticamente no tiene ningún tipo de decisión en un asunto como la representación nacional.

ELIANA: En *Bisagra003* había un texto de Pablo La Fuente[2] sobre las conexiones entre las instituciones estatales y las empresas que movían la economía del país y los subsidios para el arte en Brasil. A él le parecía que nuestra visión de lo público y lo privado estaba obsoleta porque seguía vinculando lo público necesariamente al Estado, y que tal como actualmente funcionan las economías y las escenas culturales, más bien necesitamos otro tipo de definición para esas relaciones.

[2] Pablo Lafuente, "Tras la cultura pública. Financiamiento cultural en Brasil", en *Bisagra003*, Lima: Bisagra, 2017, pp.77-81.

NATALIA: Totalmente de acuerdo.

ELIANA: En este contexto, en el cual los actores privados son tan importantes para la escena artística, ¿cómo tendríamos que relacionarnos con esos conceptos? Y ¿cuál es nuestro rol como ciudadanos y artistas en relación a ellos?

FERNANDO: Al Estado tú le puedes exigir, es tu derecho. Eso no garantiza que el Estado te responda, pero es su deber. Hace meses que se lo han planteado a la *Fundación Wiese* ¿qué es lo que pasó?, ¿por qué se suplantó prácticamente a Rodrigo Quijano en su labor de curador? Con las críticas que algunos le puedan hacer, que si no denunció a tiempo, etc. El hecho es que un proyecto se frustró porque otra persona implantó otra propuesta. Ha habido un cuestionamiento público a través de un comunicado de artistas y hasta ahora no ha habido ninguna respuesta.

NATALIA: Pero ese problema, en el contexto de la Bienal, nada te garantiza que no pudiera surgir si el Estado interviniera. La única diferencia es lo que dices, uno al Estado siente que le podría reclamar, y que el Estado tendría que responder. Pero en realidad, creo que hay menos probabilidades de que el Estado pueda gestionar una Bienal hoy en día. No creo que el hecho de que sea público o privado garantice nada.

FERNANDO: No, eso no garantiza nada.

NATALIA: No. Y creo que las divisiones entre lo público y lo privado son una entelequia, que no existen en la realidad tal como las imaginamos.

FERNANDO: No creo. Esa es una idea muy neoliberal. O sea, tú ya ves lo que está pasando ahora con el gobierno. Esa idea personificada en el Presidente Kuczynski; alguien que trabaja para el Estado, pero para generar intereses privados.

NATALIA: Lo que digo es que hay definiciones que no se sostienen en la realidad. Es decir, cuando tú ves, en todas las escenas, un museo como la Tate, que es del Estado, pero que recibe la mayor parte de sus ingresos de fondos privados. O sea, hay distintos grados de intervención y de diálogo, también situaciones en las que el Estado asume una posición que cancela lo público. En ese momento el Estado, ¿que está garantizando? Yo no tengo una posición liberal, neoliberal, para nada. No defiendo una u otra cosa, creo que en cualquier combinación de modelos pueden surgir proyectos interesantes. El asunto es fijarse en las premisas y en la calidad de la gestión. En mi experiencia, lo público no se ha ido construyendo desde los lugares donde nosotros esperábamos que se construya.

FERNANDO: La historia ha funcionado de otra manera acá.

ELIANA: Quizás sería interesante saber si tú, Nancy, a raíz de tu envolvimiento con la situación de los despidos arbitrarios en Corriente Alterna, has podido conversar con los otros profesores involucrados, o has ido pensando cómo esa dinámica está en el meollo de este asunto. Por un lado, lo que mencionaba Natalia sobre las carencias del sistema educativo artístico, y también lo que mencionaba Fernando, sobre lo que uno puede pedir o no al que está en el derecho de hacer lo que quiere con su dinero.

Nancy: Sí, cuando estaban diciendo eso, me parecía que lo que pasaba de forma transversal a todo era esta idea de que el privado, si le daba la gana, no respondía a nadie, y no iba a tener ningún problema. No solamente en lo que ha pasado con Corriente, sino cuando se ha exigido una respuesta desde la comunidad de artistas a través de comunicados. Nunca se ha respondido. Hay una total falta de respeto en el hecho de no querer responder, frente a cualquier situación: lo de Venecia, lo de Corriente.

FERNANDO: Creo que este es un problema de responsabilidad y de respeto.

NATALIA: ¿Y cuál ha sido la respuesta del Ministerio frente al tema de Venecia?

ELIANA: Ninguna.

NATALIA: ¿Cuál es la diferencia?

NANCY: Uno no dice nada, y el otro tampoco.

FLORENCIA: Quizás la idea de periodizar y resaltar lo más importante de cada periodo es imposible. Y quizás este sea un buen momento para introducir la hipótesis de Raymond Williams[3] sobre lo emergente, lo residual y lo hegemónico. Williams dice que en diversos periodos históricos conviven estas líneas de fuerza. Con esto quiero decir que siempre a existido un mercado y siempre a habido cierto nivel de institucionalización, pero las fuerzas hegemónicas van variando. Digo esto pensando, en los periodos que queremos delimitar, pero que vamos encontrando

3 Raymond Williams, "Dominant, Residual and Emergent" en *Marxism and Literature* Oxford: Oxford University Press, 1977.

que tienen más cosas en común de las que esperaríamos. En segundo lugar, quizás lo que le hace falta al Estado, como al sector privado, es tradición democrática. De repente ahí está la cuestión, ser transparentes, y este término en inglés: *accountability*.

NATALIA: Eso me parece clave. Si una institución responde, pública o privada, ejerce el poder que le toca ejercer de manera responsable, con criterios profesionales, establece relación con sus audiencias, y de alguna manera, hace las cosas más o menos como uno piensa que deberían ser… Diferencias de opinión van a haber, eso es la esfera pública, un espacio de disenso, no es un espacio de consenso. Es un lugar donde se debate en público, y donde ese diálogo debería producir, no una situación límite como la que estamos viviendo, sino más bien puntos de encuentro, espacios comunes, que te permiten ir hacia adelante. Si eso ocurre, a mí me parece que es irrelevante si la institución está gestionada por una persona que la financia individualmente, por un grupo de personas, o por un grupo de funcionarios en un ministerio. Creo que a veces, y me parece que ese es un grave problema de la discusión local, se idealiza el Estado que no tenemos, y se deja de ver que esa no es necesariamente la solución. Que las soluciones tienen que pasar por otros conductos, por otras iniciativas y por otro tipo de gestiones. Siempre es el Estado, siempre hay algo que falta que va a venir a completar. Bueno, lo que tenemos es lo que tenemos, uno decide construir a partir de eso. Tú puedes tener el ideal, de que el Estado tenga una participación mayor. Y es perfectamente legítimo que esa sea una idea de cómo llegar a una mejor situación. Pero lo que no podemos es idealizar esa posibilidad, porque al final dejamos de ver los verdaderos problemas que están afectando al sector, y creas una especie de cuco, que es el mercado. En todas partes del mundo el mercado está presente en todo. Las instituciones, los artistas, tienen que tener la capacidad de dialogar y de establecer relaciones con el mercado de una manera productiva, y de ofrecer nuestras resistencias en los casos que sea necesario. Uno no vive en un mundo donde no existe el mercado, obviamente.

ANDRÉS: Yo pensaba en el caso hipotético de una persona que ha salido de estudiar arte en los últimos cinco años, en Lima, y quiere ver muestras, va al MALI, a la Pancho Fierro, a la Miró

Quesada, y después el resto de la oferta está en las galerías. Su horizonte es la galería, el Estado está ausente. Y tienes esto que está pasando, un grupo de gente joven paralizada, que no está generando respuesta al contexto porque no sabe por dónde agarrarse. Tampoco se autogestiona, porque piensan que existe la posibilidad de una galería afuera, o dedicarte a la docencia exclusivamente. El enclave ahorita en Lima está entre lo público y lo privado, pero con esta relación súper antagónica: "esto es comercial y esto es privado", o "derecha e izquierda", maniquea, quejosa e improductiva.

NANCY: También hay algunas iniciativas que están haciendo algunos artistas más jóvenes, no son la mayoría, pero son importantes. Por ejemplo, hay talleres de cerámica, que no necesariamente vienen de la tradición de la escultura y que son proyectos que se están sosteniendo en el tiempo. Sí hay iniciativas disparándose, de repente con unas gestiones más pequeñas, incluso el dar clases dentro de un espacio, organizar exposiciones colectivas en lugares temporales o conversatorios. Lo que dices sí pasa, pero tampoco es que todo el grupo sea así, que están como "paralizados".

ANDRÉS: No es que todo el mundo sea así, pero la gente más joven está hiper entusiasmada con discutir, con quejarse, y con darle palo a toda la situación, y no ves el trabajo de ninguna de estas personas. Esperan a que Y Gallery haga la muestra de artistas jóvenes para sacar su chamba. Saca la chamba en el garaje de tu mamá, no hay problema. Ese ímpetu no está.

NATALIA: Pueden haber muchas cosas que están mal en el sistema, en todos los ámbitos institucionales, privados, en el circuito comercial, en la formación, pero lo que más me preocupa es que hay muy pocos artistas que tienen un interés intelectual, una formación que les permita entablar un diálogo sobre la propia situación en la que viven. Y creo que ese tono quejoso, lloroso o maniqueo, en parte es la única forma de articular una preocupación, porque no hay otras bases.

FERNANDO: Yo estoy de acuerdo en eso. En términos más conservadores, pero en el buen sentido, tú articulas tus preocupaciones frente al mundo a través de tu obra.

ANDRÉS: No a través del Facebook.

NANCY: O participas de las discusiones públicas, también.

FERNANDO: Por supuesto, pero también, hay una suerte de democratismo hoy en día, en el que todo el mundo puede decir cualquier cosa.

NATALIA: Pero la obra es insignificante.

NANCY: No es que haya viajado mucho, pero cuando estaba en Colombia, las discusiones en las inauguraciones estaban llenas de personas, todos querían hablar. Y los más jóvenes siempre estaban listos para mostrar sus dudas y sus preguntas frente a una situación que consideraban injusta, poco clara. Sobre la mesa, en forma muy tranquila se comenzaba a discutir, con una audiencia grande y con un montón de preguntas, de distintos lados. Era muy bacán ver eso …

ELIANA: Todo eso me hace volver a lo que decía Florencia. Porque ese nivel de diálogo o las bases para esa discusión requieren cierta horizontalidad que aquí no hay, un mínimo de respeto para escuchar al otro, para pensar que lo que la otra persona va a decir va a tener un mínimo de interés. Y que luego el otro no se sienta en la necesidad de defenderse todo el tiempo, o viendo por qué tu posición tiene este u otro privilegio, o yéndose al juicio personal.

NATALIA: Y la desautorización del otro y la calificación del esfuerzo o de la obra del otro. Pero mira el escenario político. Es terrible. Parte de lo que hay es una lucha que no tiene objetivo claro, más allá del poder por el poder. No hay ideas, no hay programas, no hay sustento, no hay capacidad en los propios actores de articular un programa. Estamos hablando de capacidades básicas, Las mismas capacidades que están faltando en un gran número de actores jóvenes en la escena. Artistas, críticos, público, y coleccionistas, todos. Nos faltan capacidades, y esas capacidades no se están construyendo porque tenemos un sistema deficiente. En el lado de la formación académica, en el lado de la discusión teórica, en el lado del aparato crítico.

ELIANA: Pero ahí también es interesante pensar en el rol de los medios de comunicación y los amarres de ciertos monopolios, esta relación, El Comercio, Art Lima, ciertas instancias de

poder… Por ejemplo, en la poca reacción frente a algo como el indulto. Cómo eso puede pasar tan por agua tibia, y simplemente tener que acostumbrarnos. ¿Cuáles serían las figuras de referentes que estarían saltando en una situación así? Cada vez tenemos menos ¿no?

FERNANDO: Estamos viendo todo lo que está saliendo ahora. El gobierno de Fujimori benefició a mucha gente. Sobre todo a mucha gente que puso dinero. Y bueno, puedes ser más o menos liberal, democrático, etcétera, pero si viene alguien que te espanta, como Ollanta Humala, pues le das la plata a la señora Fujimori para que gane. El Fujimorismo es un fenómeno transversal que tiene diversas circunstancias, ha tenido y tiene diversos actores que lo apoyan. Entonces es natural que mucha gente haya visto lo del indulto como un mal menor. El fujimorismo es una realidad que está para quedarse un tiempito más.

NATALIA: Yo creo que hay mucha gente que ha estado indignada con el indulto pero que no tienen más que hacer, como ni yo, ni tú, ni nadie tenemos mucho que podamos hacer.

FERNANDO: Porque tampoco hay ningún tipo de liderazgo democrático. No quiero decir que tenga que haber caudillos, pero líderazgos democráticos tienen que haber. Y en este caso no hay nadie. ¿Por qué? porque todo lo que conocemos está hasta las patas. Entonces, los sectores de la sociedad civil que se han indignado con el indulto a Fujimori, que van desde el Centro-Derecha hasta la Izquierda, en toda su diversidad… Suena hasta ridículo decirlo, da pena ¿no? Toledo el año 2000, nos gustase o no, era el personaje del momento. No es que la gente creyese en él, pero era la persona que estaba ahí como figura. En estas circunstancias no tienes a nadie. Incluso las manifestaciones contra el indulto, no han sido tan grandes. Entonces eso se diluyó rápidamente.

FLORENCIA: Volviendo a la escena artística, su revisión por esta coyuntura política mayor, y todos estos casos que hemos denunciado, que no es casualidad que se den en un marco más o menos reducido de tiempo. Sería importante pensar si esta polarización que hay, esta cosa maniquea entre izquierda y derecha, se repite en la misma escena del arte. Y se generan

estas posiciones maniqueas que yo creo que son el resultado de la falta de diálogo. Lo que me parece importante mencionar es que mucha de la gente que opera en el mundo del arte está para quedarse. Se trata de un circuito muy reducido y nos vamos a seguir encontrando, entonces me pregunto: ¿Cuáles son las posibilidades de salir de este *impasse* al interior del sector? Porque en cuanto comenzamos a pensar nuevamente acerca del Estado y lo difícil que es la política en el Perú nos comenzamos a deprimir, a comer más.

FERNANDO: Te diste cuenta.

IOSU: Todos engordan de repente.

JUAN DIEGO TOBALINA: Más vino, más vino.

FLORENCIA: Entonces, si volvemos a pensar en lo que está en nuestras manos hacer?

FERNANDO: Creo que hay una falta de diálogo evidente. Hay posiciones radicales, totalmente contraproductivas, eso lo hemos visto en los últimos meses. La cuestión de Corriente Alterna es muy compleja, porque del otro lado tienes una especie de autoritarismo que viene desde una posición, desde el dominio privado. Creo que es emblemático de muchos problemas.

NANCY: Creo que lo que menciona Florencia viene acompañado de lo que decía Natalia, que finalmente cuando hay diálogo, lo que te permite decir “bueno, ok, conversemos”, es una situación en la que tú crees posible que alguien te va a escuchar, y que al final lo que estás diciendo también va a significar algo. Que lo que vas a hablar es importante. Cuando le preguntas a alguien de qué va lo que está haciendo y por qué, y se queda callado, puedes interpretarlo como falta de respeto. Pero también como que no tiene nada que decir. Si estás detrás de un proyecto que involucra a un montón de personas y no tienes nada que decir, es bien preocupante, porque finalmente ¿hacia dónde estás orientando este proyecto?

FERNANDO: Claro, pero en términos un poco más históricos, bueno, no todos los artistas han sido de Izquierda, muchos lo han sido, pero ha habido de todo. Y bueno, los coleccionistas,

son gente que tiende más a la Derecha por razones naturales. Entonces, siempre ha habido un entendimiento ¿no? De alguna u otra manera. A no ser que sean posiciones extremistas, pero esos ya son casos más raros. Pero el entendimiento tradicionalmente ha existido, y el diálogo también. Cuando Szyszlo apoyaba la Revolución Cubana en los 60s, o a Che Guevara, no por eso dejaban de comprarle, siendo gente que probablemente estaba en contra de lo que pasaba en Cuba. Entonces, me parece que hay un ambiente algo enrarecido en ese sentido.

IOSU: Yo sí creo que en los últimos meses o en el último año, de alguna manera, se ha roto en muchos espacios ese entendimiento. Lo de Corriente Alterna es lo más claro. La Dirección tuvo problemas con varios profesores en bastantes momentos. Pero llega a un momento en el que se decide: ya, voy a deshacerme de más de la mitad de profesores y no necesito darle explicaciones a nadie. Las personas que manejan las instituciones privadas pueden tener una posición, pero se entiende que la institución está generando un espacio de esfera pública que debe ser abierto al discurso crítico. Y no solamente acá, si no en varios espacios en el mundo, se está llegando a un punto en el que ese consenso de que esta esfera pública debe continuar, se está rompiendo.

FERNANDO: Pero el consenso se mantiene en el sentido de que a ti, como dueño de la escuela, no se te puede ocurrir botar al 30, 40 o 50% de profesores, y cambiar radicalmente todo, y tú, como profesor o como alumno no puedes pretender que sea tu escuela ideal, comunitaria, en una institución privada bajo un marco legal realmente existente. Hay que negociar y respetar ciertos límites. Hay que ser en esas circunstancias, social-demócratas, mis queridos amigos.

NATALIA: Lo que ustedes dicen me hace pensar en Bellas Artes, que ha estado durante un cuarto de siglo en manos de unos profesores que nadie podía despedir. El caso totalmente opuesto. Hay algunos cambios muy positivos en la Escuela de Bellas Artes hoy, algunos intentos de apertura, y el cambio que, si se sostiene, puede llevar a que la Escuela realmente se transforme y sea un lugar cada vez mejor. Pero históricamente, hace por lo menos un cuarto de siglo que la Escuela de Bellas Artes ha sido un espacio cerrado, clausurado. Hay que tener la sensibilidad para atender los problemas de cada una de estas situaciones, porque las razones por las cuales distintas escuelas no funcionan son muy distintas.

ELIANA: Quizás ahí también sería interesante volver a pensar en términos más globales. No sé si estos eventos de los últimos meses ustedes los leen como homologables a lo que ha estado ocurriendo en Brasil, a ciertas reacciones cuando parecen avanzar algunos progresismos o ideas liberales en ciertos contextos, y hay unas respuestas fundamentalistas, muy airadas…

NATALIA: Al comienzo se mencionó lo de las Tablas de Sarhua, y creo que a veces nosotros miramos un lado de las cosas. Lo que me queda de ese suceso es una respuesta masiva a favor y en defensa de los artistas de Sarhua. Respuestas que van desde editoriales de El Comercio, a Semana Económica, pasando por casi todos los columnistas de todos los periódicos. Al final, había cuatro loquitos sueltos que seguían reclamando que esas piezas eran terroristas. No digo que no sea justificado el temor a lo que está pasando, pero puedes leer esa situación de dos maneras totalmente distintas. Es cierto que hubo una jugada terrible y algunos periodistas y políticos que se subieron al carro de esa mezcla de *fake news* y psicosocial, jugando con los temores de la gente al terrorismo, pero en un día y medio se volteó absoluta y totalmente. Había gente que podía ser muy de derecha, muy de izquierda o muy de centro, pero había un grado de razonabilidad en esa esfera pública que permitía que algo tan burdo como eso no trascendiera.

FERNANDO: Pero es inquietante que sea en un diario importante, de circulación nacional, como Correo, que se expresen estas cosas. Y si ves las redes, es indicativo también de una especie de extremismo.

NANCY: También hubieron intervenciones policiales, censurando el pintado de unos murales. En una asamblea de la Comunidad de las Artes mencionaron que se habían organizado para pintar murales en rechazo del indulto, una campaña que se llamó "Dona tu Muro", tenían permisos, etc. y la intervención policial fue una situación violenta.

NATALIA: Bueno, los apagones en las marchas son algo que no he visto casi ni en el periodo de Fujimori.

FERNANDO: Eso es increíble, porque ahora que lo pienso, hacia el final del gobierno de Fujimori nos permitían lavar la bandera delante de Palacio de Gobierno.

NANCY: Como pensando posibilidades para sabotear propuestas totalmente democráticas. No era solamente que llegabas a la plaza y está todo apagado, sino también en partes del camino, apagaron todas las luces en varias cuadras.

FERNANDO: En términos políticos creo que hay una ofensiva que no solamente es de derecha, sino antiliberal, pensando en el liberalismo en su mejor sentido. Hay varios fundamentalismos retardatarios y estúpidos, por todos lados. Aquí en el Perú la Iglesia Católica tiene un sector muy reaccionario, pero sin tanta repercusión popular. El problema mayor son ahora las sectas evangélicas que ya son un factor político.

NATALIA: Pero insisto, esas sectas se alimentan de públicos que no tienen otros elementos para cuestionar o escoger algo distinto. Cuando tú tienes un sistema educativo que no da capacidades suficientes a los ciudadanos, lo que terminas teniendo, no solamente en países pobres…

FERNANDO: Por supuesto, pero ya regresamos al tema de para qué tendría que estar el Estado democrático.

ANDRÉS: También podemos ver qué pasa después de estas cosas en un sentido positivo. Lo de la Bienal de Venecia fue interesante. A partir de lo que pasó surgió la iniciativa de José Carlos Mariátegui de organizar la Asociación de Curadores de Perú. Este tipo de cosas son importantes…

FERNANDO: Ahora también, en fin, uno es artista. Entonces uno trabaja en ciertos temas, tiene sus obsesiones, y todo esto ¿Hay algo hoy en día que esté moviendo a la gente en su producción, algún tipo de, no referente, pero de intencionalidad? No sé a qué viene esta inquietud, probablemente para tratar de ver en qué momento estamos también en esos términos. ¿Hay algo ahí, algún interés general o algo que pueda definir nuestro momento en términos de producción artística, o de temática en todo caso?

FLORENCIA: Cuando he hablado con las generaciones más jóvenes hay este interés por las *identity politics*… Hay un rollo por ahí, muy, muy fuerte. Creo que está en el trabajo de mucha gente, el cuestionamiento de género, raza y otras categorías identitarias, en algunos casos a niveles que pueden llevar a posiciones maniqueas.

ELIANA: Yo también lo veo por ahí. Estaba pensando en cómo vincular lo que decía Andrés, cuáles podrían ser nuestros retos para tratar de disputar un poco más esa lucha por hegemonía. Pensando en la gente más joven, creo que quizás es un poco la misma situación de "la izquierda", tan fragmentada y polarizada. Que esta imposibilidad de pensar en un horizonte común tiene que ver con esas políticas de identidad que ahorita son las que están, básicamente, concentrando la energía de los movimientos sociales en general. Porque incluso los movimientos que tienen más que ver con cuestiones de tierra, de naturaleza, no concitan tanta atención hasta que pasa alguna catástrofe. Se quedan como en algo de minorías indígenas. Y por el otro lado es lo *queer*, es lo femenino/feminista, pero con una articulación incipiente, aunque avanzando...

FLORENCIA: Pasar de la política a la micro política, es una tendencia muy fuerte.

ELIANA: No sé mucho en qué están los jóvenes menos explícitamente comprometidos, porque los más explícitamente comprometidos, en general, parecen estar con un discurso a veces literal.

FERNANDO: ¿Y ese discurso literal tiene que ver algo con la formación académica existente en la *Católica*, o lo que había en Corriente Alterna?

ELIANA: Creo que quizás se sienten conminados a responder a ciertas cosas. Más como un deber, que como resultado de una experiencia vital orgánica. Entonces esa interpelación, como una demanda de demostrar una coherencia o algo así, produce respuestas que parecen poco tamizadas.

FERNANDO: Y la idea tradicional de obra ¿qué lugar juega en todo este nuevo entramado?

ANDRÉS: Cuando estaba en Londres, hay como un colectivo de, qué se yo, mujeres afro-descendientes de Londres, y que, si tú

les dices que existen mujeres afro-peruanas, es como que se desbarata la estructura y se cae la muestra. Como que tienen pretensiones globales, desde lugares bien locales. Efectivamente, desde el departamento de Visual Culture de Goldsmiths puedes decir todo lo que quieras pero tienes que ser un poco más humilde, no pretender que vas a cambiar el Planeta Tierra, porque tiene mil matices. Creo que eso está pasando en el hemisferio norte. Mientras que acá, en Sudamérica, lo del mercado es tremendamente fuerte. Yo no veo a artistas de otro país sudamericano si no es por el mercado. No hay estas instancias de intercambio, de conversación, etcétera sino es por las ferias.

NATALIA: Efectivamente, la mayor parte de los encuentros que yo he tenido fuera del ámbito académico, para discutir temas relacionados con arte, han sido ferias. Cuando veo a mis colegas, es cuando una feria te invita a conversar. Esa es la circulación. Las ferias les pagan los pasajes, literalmente, a cuarenta, cincuenta curadores, lo cual no está mal.

ANDRÉS: No está bien ni está mal. Como boliviano te lo digo, en Bolivia no hay feria, y todos se pasan hablando de la Pachamama. La Pachamama es una entidad que tiene creo que DNI en Bolivia, y ni medio curador pasó por ahí porque no había la feria precisa.

NATALIA: Pero creo que tiene que ver con el problema de la internacionalización del circuito de arte. Porque efectivamente, como empezamos la conversación, las ferias son como una esfera paralela que está por encima de la tierra y como que circulan allá arriba, en este lugar que no se agarra de nada. Las instituciones, los espacios, la comunidad local, quedan aisladas de este movimiento. Y el caso de Bolivia, justamente, es interesante. Pero acá también pasa. Entonces tienes artistas peruanos teniendo un enorme éxito internacional, muy merecido y muy bienvenido. Uno lo puede apreciar, pero eso lo que hace es sacarlos de este contexto y ponerlos en otro. Entonces, cuando uno se pregunta ¿cuál es la esfera pública del arte? y ¿cuáles son los espacios de formación? Porque el público no está dado, el público se construye. Entonces, ¿cuáles son los espacios de formación de lo público cuando tienes galerías que a veces no tienen sede local o artistas que ya no viven en su lugar de origen? No digo que eso esté mal, pero eso tiende a afectar las dinámicas locales, y éstas tienen que poder responder de otra manera, con algo distinto.

FERNANDO: El discurso de Art Lima al principio me parecía interesante. Era convocar… Es que claro, se necesitan más coleccionistas para que haya más dinamismo. Los artistas necesitan vender para vivir, lo otro es puro idealismo. Y ¿qué pasa con la nueva burguesía emergente? Un fantasma ¿quién es?, ¿los Añaños? Pero esa es una especie de fantasía que la he escuchado hace por lo menos quince años. Y no existe …

NANCY: No le interesa el arte.

FERNANDO: No le interesa el arte, porque el arte no tiene que interesar a todo el mundo.

NATALIA: Pero yo cada vez veo más gente joven, de distintos lugares y procedencias, que tienen interés en temas culturales. Una generación joven, quizás sin un gran conocimiento, pero se van interesando.

FERNANDO: Sería interesante saber, si el MALI, no sé si ya ha hecho algún tipo de programa… Por ejemplo en Alemania en los ochentas, setentas, había programas en los museos de arte contemporáneo que se acercaban a gente con cierto poder adquisitivo para que se interesen en el arte, mini cursos formativos.

NATALIA: Está el comité de adquisiciones de arte contemporáneo, que de alguna manera introduce a un grupo de gente al arte. Hay mucha gente que ha pasado por ahí, quizás no grandes coleccionistas, pero compran obras de vez en cuando. Hay gente que compra hasta que se le llena la casa, literalmente. El MALI ha hecho un poco eso a través del CAAC. Por otro lado, los programas públicos dirigidos a jóvenes, creo que han funcionado bastante bien. Hay gente joven que ni siquiera son artistas o críticos, y no necesariamente vienen del mundo del arte. Gente joven buscando alternativas, con curiosidad.

NANCY: Cuando me refería a que no les interesa el arte, me refiero a una generación. Ahora estoy dictando el primer ciclo en la Católica, y he estado haciendo parte de las entrevistas de

ingreso. Cuando les preguntas a los que ya ingresaron y a los que van a ingresar, cómo así están interesados en arte o en diseño, de mi clase había como siete personas, y de las entrevistas como cinco, que habían estado en clases en el MALI. Y varios también decían: "Mis papás no están muy convencidos de que yo estudie arte, pero los he convencido, y me dijeron diseño gráfico no, diseño industrial puede ser". También de repente terminas de pagar una universidad súper cara y luego no tienes trabajo.

NATALIA: Es que si miras a varias generaciones de artistas peruanos, desde Moncloa, Rodríguez Larraín, Piqueras, en los cincuenta, pasando por Szyszlo y demás, hasta la generación de La Culpable, son gente que viene de hogares intelectuales, o de familias con exposición al arte, coleccionistas, gente con capacidad económica que pudo viajar. Históricamente, son artistas que vienen de una clase media acomodada que ha tenido ciertas posibilidades. Obviamente hay un componente social, clarísimamente.

FERNANDO: Que es variado y amplio, pero limitado, sí.

IOSU: Por ejemplo, los artistas que están involucrados en esta escena del arte contemporáneo internacional, local, de galerías, y de instituciones, ¿cuantos han salido de Bellas Artes? Son muy pocos.

ELIANA: Y es interesante que más bien la gente de Bellas Artes suele dirigirse hacia el arte más aplicado a proyectos comunitarios. Hay toda otra movida limeña, con la cual no necesariamente estamos tan en contacto, otro tipo de trabajo autogestionario y de colectivo, que tiene otros efectos en la vida pública. Más involucrados con el teatro, con el muralismo, con trabajo más inmediato en la calle, se responden a otras urgencias.

NATALIA: Pero no se han creado espacios de conversación, de diálogo entre actores distintos. Hay núcleos de artistas y de personas relacionadas con el arte que al final conversamos entre nosotros, y difícilmente salimos de nuestro espacio de confort. No digo que sea fácil hacerlo, pero...

ELIANA: Ahí hay algo que sería interesante reclamarle al Estado, porque en qué medida una estructura como una bienal, es la que puede favorecer ese intercambio.

FERNANDO: Eso sí sería interesantísimo, porque en verdad, la Bienal Nacional fue un éxito, una idea brillante. Concursos en las regiones y los ganadores venían a concursar acá.

NATALIA: Pero los concursos, el del BCR, Pasaporte para un artista, hay varios concursos que son nacionales. El problema es que las escenas regionales están tan empobrecidas, tan faltas de capacidades, instituciones, recursos, que al final la producción en la mayor parte de los lugares no es interesante.

ELIANA: Es una cuestión muy hipotética, pero, ¿cómo sería esa producción ahora si la Bienal Nacional se hubiera mantenido los últimos quince años?

NATALIA: No sé si hubiera cambiado mucho, porque al final, si no hay centros de formación, no hay escenas. La única escena regional que más o menos se ha construido un espacio propio, que ni siquiera es una escena, es una idea, es la escena amazónica de Christian Bendayán. Que es un proyecto que tampoco tiene un asidero realmente regional. Es una escena que funciona muy bien y que es muy productiva. No es una crítica, pero la mayor parte de esos artistas no están en Iquitos. También creo que nadie se ha sentado a pensar y decir, a lo mejor la solución es una bienal nacional; a lo mejor la solución son becas; a lo mejor es un trabajo muy agresivo para generar bibliotecas regionales, para hacer exposiciones itinerantes, o para generar diálogos interregionales. Pero eso es lo que le toca hacer al Ministerio de Cultura.

NANCY: Finalmente los artistas no necesariamente están viviendo en un sitio, están moviéndose. Y los artistas con los que trabaja Christian también. Entonces la forma en cómo se está construyendo esa escena que es más bien móvil, también es interesante porque plantea un panorama diferente al exponer. Sería importante ver eso. ¿Qué lugares, dónde repiten más exposiciones además de Lima? Y ¿cómo organizan a qué lugar van a ir después? Si es en relación a los artistas, o hacia dónde están apuntando.

ANDRÉS: Cuando en Bisagra organizamos el conversatorio con los *Candidatos al Congreso*, estaba el Plan de Cultura de PPK.

NATALIA: Que no es malo. No es nada malo; era el mejor.

ANDRÉS: Era buenísimo, sí, algo digno de ser cumplido, una valiosísima herramienta en esa coyuntura.

ELIANA: Hemos regresado en una especie de círculo. ¿Cuál podría, o como sentimos la relación con el Estado? ¿Qué cosas tiene sentido pedirle o exigirle, y que tanto tiene sentido orientar energías en esa dirección? A mí me queda la pregunta de si hacia allí es donde hay que orientar los esfuerzos.

NANCY: Hay esta campaña por el 1% del Presupuesto de Cultura, que estuvo trabajándose mucho tiempo. Al final rechazaron la propuesta, creo que hasta bajaron el presupuesto y…

NATALIA: Pero no creo que el problema sea de dinero, creo que es saber qué cosa se requiere. No pedir plata, sino las becas, los fondos concursables para proyectos…

NANCY: En Bisagra hubo un conversatorio, hablaron de un proyecto de becas de estudio de posgrado para artistas. Nos contaron todo el proceso y el esfuerzo para presentarlo y cómo al final se cayó la propuesta, las razones de por qué no pasó eran sorprendentes.

FLORENCIA: Fabiola Figueroa Cárdenas decía que toda la comunidad de cine se había autoorganizado, trabajando en conjunto para exigir al Estado. Que eso no pasaba con Artes Visuales, y que las Artes Escénicas también se habían logrado agremiar. La iniciativa de José Carlos Mariátegui, que finalmente ya es un esfuerzo colectivo, la Asociación de Curadores, está funcionando súper bien.

NATALIA: Pero creo que parte del problema es que no se sabe qué se necesita. Nosotros mismos no tenemos una idea clara. En esta conversación estamos especulando sobre qué cosa se necesita hoy en la escena, que es distinto a lo que se necesitaba hace diez años. Todo el discurso era "necesitamos un museo de arte contemporáneo, porque el museo de arte contemporáneo es lo que va a salvar la escena", pero resulta que necesitamos otras cosas.

NANCY: Becas para, por ejemplo, eso salió en la discusión en Bisagra, investigación, poder hacer estudios fuera porque aquí no hay postgrados en Arte. El Ministerio de Educación exige a todos los profesores que están dictando en Arte en universidades que tengan maestría, y no hay oferta de maestrías en arte en el país.

NATALIA: Todos conocemos gente que debió vender sus autos para poder viajar a Venecia. Eso ha cambiado, pero al final hasta ahora no hay apoyo para la participación de artistas peruanos en espacios internacionales, no hay becas de investigación ni de formación, no hay becas para proyectos de exposición ni de publicación. Nosotros hemos tenido suerte en algunos proyectos, y ahorita estoy peleando apoyos para las muestras que llevaremos a ARCO.

IOSU: Pero es distinto, que este Estado responde a las exigencias del Museo, o de determinados proyectos, y más bien lo que el Ministerio debería tener es un plan de… Qué cosa es lo que quiere conseguir, y a eso orientar el dinero. Eso es mucho pedir.

NATALIA: Pedirle un plan, últimamente, al Estado…

IOSU: Más que un plan, una visión

NATALIA: Creo que todos tenemos que pedir juntos ciertas cosas, pero sí siento que la escena puede ser también muy mezquina. Es decir, por qué le van a dar a él, y por qué no a mí, a nadie le gusta lo que yo hago, ese curador es un sonso, ese museo es horrible. Hay momentos en que sientes que el museo es el malo de la película. Porque tú puedes tener objeciones y discusiones, puedes discutir, si esa exposición no me gusta, no me gusta la cafetería, lo que tú quieras...

FERNANDO: Faltan dos museos más.

ANDRÉS: Ya no falta uno, ahora faltan dos más. (Risas)

GRAFITO • ESTUDIO CREATIVO •

"El paisaje de la era carbonífera se asemejaba a una extraña exposición de historia natural salida del País de los Gigantes de *Los Viajes de Gulliber*, con arañas y ciempiés de treinta centímetros y escorpiones de agua del tamaño de un niño pequeño. La flora era aún más espectacular. Licopodios [un género de helechos] que crecían en bosques húmedos, a gran altura sobre las tierras pantanosas, y que podían alcanzar los cuarenta metros de altura, colas de caballo y juncos que hoy no superan los ciento veinte centímetros podían crecer hasta superar un edificio de cinco plantas." *

Según Steven Johnson, en esos tiempos se produjo lo que algunos califican como una indigestión planetaria, debido a que las plantas desarrollaron una nueva molécula altamente resistente llamada lignina todo el ciclo del carbono se vio interrumpido por millones de años. Los microbios encargados de la descomposición del material orgánico no pudieron cumplir su labor, lo que provoco que unas reservas inmensas de biomasa sin descomponer llenasen el lecho de los pantanos y los bosques, y que los niveles de oxígeno –que eran la causa primera del gigantismo– subieran aún más.

En el presente, casi la totalidad de los yacimientos carbonosos en el planeta, donde se encuentra gran parte del grafito, provienen de la era carbonífera.

* Steven Johnson, *La invención del aire. Un descubrimiento, un genio y su tiempo.* 2008

IMAGINACIÓN CONCRETA

Desarrollo integral de marca • Identidad corporativa • **Creación de contenidos** • Diseño editorial • **Comunicación para redes sociales** • Diseño gráfico para interiores • **Señalética** •

www.grafito.pe / f@grafito.pe



Pabellón del disenso

Institucionalidad en el Pabellón Peruano en Venecia y crisis del ecosistema del arte peruano

José-Carlos Mariátegui

El ecosistema del arte peruano

Quisiera retomar una pregunta que hizo el equipo de Bisagra y que motivó la organización del Conversatorio *Sueños de Pabellón*:[1] "¿Qué Pabellón como comunidad artística queremos tener?" Para ello primero debemos hacer un análisis sobre la configuración de la comunidad artística peruana. Sería limitado decir que nuestra comunidad artística está únicamente conformada por artistas, curadores, investigadores y demás artífices y activadores culturales –tanto independientes como institucionales–. Nuestra comunidad también está integrada por galerías, coleccionistas, ferias y el escasísimo mecenazgo privado. También participan las escuelas de arte públicas y privadas y un actor fundamental, aunque muchas veces ausente, el Estado Peruano –representado principalmente por el Ministerio de Cultura[2] – con sus políticas de Estado.

Todos estos actores conforman lo que podríamos definir como el ecosistema del arte peruano. Este ecosistema se encuentra en crisis endémica. Si bien es indiscutible la dinamización del mercado del arte peruano en la última década, dicha dinamización también ha generado un incremento en los intereses comerciales, produciendo distorsiones en el ecosistema. Tres ferias comerciales de arte –incluyendo una especializada en fotografía– confirman parte de esta distorsión y desproporción.[3] Sin embargo, el coleccionismo peruano, salvo contadas excepciones, no es sofisticado en comparación con otros países de la región, y obedece a gustos elementales, privilegiando lo ornamental y la moda, promoviéndose, en muy pocos casos, las exploraciones alternativas. El excesivo componente comercial en el ecosistema del arte peruano es desproporcionado si lo comparamos con los escasos espacios y apoyos para la investigación y experimentación artística. Esta situación ha generado un desarrollo del mercado del arte peruano que no ha transitado en igualdad de condiciones con la creación y producción artística local.

Sumado a ello, existe una falta de comprensión de la labor curatorial y su importancia en la articulación y mediación que hace posible la labor de un conjunto de especialistas que trabajan con el fin de construir nuevo conocimiento artístico y cultural. Los escasos medios de comunicación y el limitado

[1] Conversatorio "Sueños de Pabellón" organizado por Bisagra el 20/06/2017. Participantes: Gilda Mantilla, Fabiola Figueroa (Directora de Artes del Ministerio de Cultura) y José Carlos Mariátegui. http://www.bisagra.org/projects/suenos-de-pabellon

[2] Tanto Cancillería como el Ministerio de Educación también desarrollan iniciativas culturales importantes. Es significativo el trabajo de la Casa de la Literatura, dependencia del Ministerio de Educación que recibe entre 25,000 a 30,000 visitantes mensuales y cuenta con siete investigadores dedicados a tiempo completo para sus proyectos.

[3] Hay también situaciones problemáticas en relación a las ferias y sus vínculos institucionales: Art Lima, se lleva a cabo en un centro de formación militar –la Escuela Superior de Guerra del Ejército del Perú– lo que le permitió al Ejército del Perú montar, en el año 2013, un stand que celebraba la cuestionable Operación "Chavín de Huantar"; aunque vale la pena mencionar que en el mismo contexto se presentó "Anamnesia" (Micromuseo, 2012), un libro en contra del terrorismo de Estado. En el año 2015 Art Lima logró un auspicio institucional para su III Edición de la Municipalidad Metropolitana de Lima, representada por el alcalde Luis Castañeda, principal dilapidador de los proyectos de cultura en la ciudad, lo que generó la denuncia de muchos de los artistas participantes en dicha feria y concluyó en la disolución de dicho auspicio.

número de publicaciones independientes y especializadas en arte, así como su escasa distribución, también restringen la producción y difusión artística local. Aunque hoy los nuevos espacios de discusión son los blogs y las redes sociales, la limitada información alimenta la falta de rigurosidad y profesionalismo que se refleja en la carencia ética de algunos miembros de nuestra comunidad. El blog "Mañana" evidenció el sistemático plagio de un curador peruano y la retardada respuesta de las instituciones implicadas en denunciar el hecho. Los jóvenes autores del blog mencionaron acertadamente que: "en un país donde las políticas de memoria son profundamente precarias, donde persisten estigmas y rencores en todos los sectores de la sociedad y donde los discursos alrededor de la memoria crítica son censurados y denunciados, que el contenido generado desde las instituciones culturales demuestre esa ausencia de rigor académico e ímpetu constructivo es preocupante. Sumado a eso está la poca exigencia explícita por parte de artistas e involucrados." [4]

[4] "Sobre el plagio en Pasaporte para un artista 2016 ¿Una sociedad sin recuerdos?" por Raúl Silva y Rafael Nolte https://despuesdehoy.wordpress.com/2016/10/28/sobre-el-plagio-en-pasaporte-para-un-artista-2016-una-sociedad-sin-recuerdos/, Blog "Mañana". Accedido el 11/03/2018.

La crisis de institucionalidad, la ausencia de rigor y la falta de profesionalismo son problemas de larga data. Se evidencian también en la creación de espacios culturales basados en el criterio de unos pocos, desarrollados con gran improvisación y ausencia de consulta profesional. Una de las más recordadas controversias se generó en 2008 durante la creación del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en Barranco. La discusión aún permanece online en el blog "Arte Nuevo" [5], aunque como muchas discusiones, terminaron disipándose –y con ello silenciándose–, pese a que resulta uno de los pocos ejemplos de visibilización de las problemáticas endémicas asociadas con la falta de profesionalismo en el campo de la cultura y cómo ello vulnera los derechos ciudadanos.

[5] Arte nuevo (comentarios, notas, textos, artículos, entrevistas y colaboraciones sobre arte contemporáneo, a cargo de Miguel López) http://arte-nuevo.blogspot.sg/2008/02/contina-controversia-mac-lima-en.html Accedido el 11/03/2018.

No todo es negativo en este ecosistema, en los últimos veinte años hemos sido testigos de una generación de artistas peruanos que han competido y destacado a nivel internacional. Gabriel Acevedo, Fernando Bryce, Elena Damiani, José Carlos Martinat, Ishmael Randall-Weeks, Maya Watanabe, David Zink Yi o Teresa Burga, —por citar tan solo a algunos artistas– evidencian la creciente proyección internacional del arte peruano. El caso de Teresa Burga es particularmente interesante pues se trata de una artista que hubiese quedado en el olvido y anonimato de no ser por las investigaciones independientes y persistentes realizadas por los curadores Miguel López y Emilio Tarazona. De la misma forma, si bien carecemos de espacios académicos que fomenten y difundan la investigación sistemática y rigurosa, en los últimos años se han generado importantes publicaciones periódicas de crítica e investigación artística.[6]

[6] Entre estas se encuentran: "UI", Revista de la Unidad de Investigación de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú; TÓRAX, revista de investigación de arte y diseño contemporáneo del Grupo de Investigación en Semiótica Visual de la Pontificia Universidad Católica del Perú; y, Ansible, revista de crítica independiente. Las tres publicaciones son de alto nivel académico, sin embargo, son de limitada circulación y acceso digital.

Finalmente, como hemos mencionado, es preocupante la escasa participación del Estado –representado principalmente por el Ministerio de Cultura– en el desarrollo y apoyo de las iniciativas artísticas en el Perú. La labor del Ministerio de Cultura debería consistir cuando menos en mantener un observatorio de información que permita identificar y analizar las variables que conforman el ecosistema del arte peruano con el objetivo de desarrollar políticas que promuevan prácticas orientadas a reducir el desequilibrio de unos actores frente a otros. Es decir, si el ecosistema es dominado por el mercado, el Estado tiene la obligación de apoyar –mediante fondos concursables u otros mecanismos– la experimentación, producción e investigación artística. Por lo tanto, el apoyo de Estado peruano no debe verse como un privilegio, sino como un derecho ciudadano. El Perú hoy se encuentra acentuadamente rezagado en comparación a los demás países de la región latinoamericana donde el Estado participa activamente en promover y estimular las prácticas artísticas y de creación.

Los problemas de institucionalidad del Pabellón Peruano en Venecia

En el año 2013, gracias a un trabajo de muchos años liderado por Marco Aveggio y con el aporte económico de la Fundación Wiese, el diario "El Comercio" y el Estado Peruano[7] se logró firmar un contrato por veinte años con la Bienal de Venecia para el alquiler de un Pabellón para el Perú, ubicado en el complejo de exhibición del Arsenale, lo que permitiría lograr una notoria visibilidad a la representación peruana en las Bienales de Arquitectura y Arte de Venecia.

[7] Mediante el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo en convenio con la Fundación Wiese. Hoy el Pabellón es gestionado por el Patronato Cultural del Perú (www.pcp.org.pe).

La primera representación peruana en la 56ª Exposición Internacional de Arte de Venecia (2015) fue el proyecto "Misplaced Ruins" ("Ruinas Fuera de Lugar")[8] de los artistas Gilda Mantilla y Raimond Chaves, curada por Max Hernández-

[8] http://www.fundacionwiese.org/bienal-de-venecia/arte2015/all-the-wolrds-futures-misplaced-ruins.php?t=1. Accedido el 11/03/2018.

Calvo. No podía ser un año más auspicioso para la representación artística peruana en Venecia, pues al establecimiento del Pabellón Peruano se sumó la selección de Okwui Enwezor para la "Muestra Internacional" de dos artistas peruanas: Teresa Burga y Elena Damiani, hecho histórico, al ser la primera vez que dos mujeres peruanas eran seleccionadas para la Bienal.[9]

Para la segunda representación peruana –en 2017–, bajo el proyecto "Perú Land of Tomorrow" ("Perú país del mañana")[10] se seleccionó, de manera póstuma, la obra de Juan Javier Salazar[11] bajo la curaduría de Rodrigo Quijano. A pocos días de inaugurada la exhibición en Venecia, Quijano hizo pública una nota en su perfil de Facebook donde renunciaba al Pabellón Peruano y al mismo tiempo denunciaba que el proceso de selección tenía una serie de irregularidades e informalidades, lo que desencadenó que la propuesta final se llevara a cabo de manera arbitraria, en contra de su opinión y de la integridad de la obra del artista.[12] Un importante número de representantes de nuestra comunidad apoyó –principalmente vía Facebook– de forma unísona a Quijano con términos ofensivos hacia los organizadores del Pabellón. El chisme y el insulto, componentes frecuentes en el estilo de comunicación limeño, no colaboraron en analizar el problema con el rigor y la seriedad que merecía. Diversos medios de prensa realizaron reportajes donde también reproducían el comunicado de Quijano. No hubo respuesta formal del Patronato Cultural del Perú, organización que promueve la realización del Pabellón Peruano. Con su silencio, el Patronato demostraba también un desprecio –o cuando menos un desdén– por la comunidad artística y la ciudadanía, más aún considerando que el Pabellón Peruano fue financiado parcialmente con fondos públicos, lo que obliga a los organizadores a un nivel adecuado de transparencia y comunicación.

Resulta complejo deslindar responsabilidades de unos u otros para poder generar una opinión categórica sobre la situación generada en torno al Pabellón Peruano 2017 en Venecia, pues coincidieron un conjunto de factores importantes a considerar. Primero, Rodrigo Quijano hace referencia a una serie de decisiones e intromisiones que fueron tomadas sin ser consultado. Quijano advierte que "esa

[9] Mariátegui, J.-C. (2015). La 56a Bienal de Venecia. All the worlds futures: cuestionando y desplegando la exhibición. ILLAPA Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, 12, 26-37 y Mariátegui, J.-C. (2015, 3 de mayo, 2015). Dos peruanas en la Bienal de Venecia. Suplemento El Dominical, 62, 11.

[10] http://www.fundacionwiese.org/bienal-de-venecia/arte2017/la-57-exposicion-internacional.php Accedido el 11/03/2018.

[11] El artista falleció en Lima, el 20 de noviembre de 2016, a los 61 años.

[12] "Venecia…un perú // carta de Rodrigo Quijano", en: https://redcsur.net/2017/05/20/venecia-un-peru-carta-de-rodrigo-quijano/ (accedido el 11/03/2018), también publicado en: Quijano, R. (2017). A quien pueda interesar. Hueso Húmero, 67, 134-136.

institución tan nueva [refiriéndose al Pabellón Peruano y sus organizadores] comparte con las más viejas un vicio muy nuestro de no respetar los límites y de no reconocer y alentar las competencias profesionales"[13]. El trabajo del curador no es sencillo y mucho menos en el contexto de la Bienal de Venecia donde existen una serie de restricciones en tiempos y uso del espacio que se deben negociar y consensuar tanto con los organizadores del Pabellón Peruano como con la propia Bienal. Por ello, quien lidera este tipo de gestiones, así como el contenido y forma del Pabellón, es el curador en conjunto con el artista y en coordinación con los demás actores y profesionales a su cargo. A esto se agregaba el reciente fallecimiento de Juan Javier Salazar, cuyo trabajo tiene un componente de crítica (e ironía) local que puede resultar difícil de interpretar en un escenario internacional como la Bienal de Venecia. Es decir, Quijano no solo debía velar por el trabajo curatorial, sino también por tomar decisiones que representasen el espíritu del artista y cómo socializarlo en el contexto de la Bienal. Esto implicaba una serie de complejas negociaciones con sus beneficiarios legales y críticas de parte de los depositarios "emocionales" del legado de Salazar.

Si bien es condenable que se vulnere –bajo cualquier circunstancia– la labor del curador, ya sea en el contenido o la forma, también llama la atención que Quijano formulase estos comentarios luego de haber sido inaugurado el Pabellón Peruano y sin haber estado presente en el montaje del mismo.[14] A todo esto, podemos sumar factores adicionales como el escaso tiempo que se le dio a Quijano para implementar la propuesta curatorial presentada. El tiempo estaba definido en función a la publicación del concepto (o marco curatorial) planteado por el curador general de la Bienal, requisito indispensable –según indicaban los organizadores del Pabellón Peruano– para participar del Premio de Pabellones organizado por la Bienal de Venecia. Sobre este punto podemos afirmar que existía un desconocimiento de parte de los organizadores del Pabellón Peruano sobre la ruta crítica que se requería para llevar a cabo la producción del mismo. Tan solo revisando cómo otros pabellones de países planifican la representación nacional –en muchos casos hasta con dos años de anticipación– se pone de manifiesto que no es indispensable esperar el concepto del curador general de la Bienal para iniciar el proceso

[13] Ibidem.

[14] Asistió al montaje, en representación de Quijano, Rosanna del Solar, asistente curatorial del proyecto.

de selección de las propuestas curatoriales y el trabajo de producción posterior.

El proceso de selección y el Jurado de Evaluación del Pabellón Peruano también revela algunos cuestionamientos. A partir de la revisión del documento “Bases del Concurso Curatorial Pabellón del Perú, 57 Bienal de Venecia 2017” notamos que la evaluación de proyectos fue llevada a cabo por un Jurado de Evaluación presidido por el Comisario General del Pabellón. Dicho Jurado de Evaluación era integrado por representantes de diversas organizaciones invitadas –públicas y privadas (con y sin fines de lucro)– vinculadas al arte peruano. Sin embargo, no se evidencia que las organizaciones invitadas hayan sido seleccionadas tomando en consideración la experiencia y trayectoria profesional de los individuos que las conforman. Si revisamos convocatorias similares de otros países, como en el caso del Pabellón Chileno,[15] advertiremos que para la evaluación de propuestas del concurso curatorial se conforman jurados integrados por especialistas y curadores de las artes visuales (tanto nacionales como internacionales), todos de comprobada trayectoria profesional.

En el caso del Pabellón Peruano, la configuración del Jurado de Evaluación resulta atípica pues se realiza a partir de representantes seleccionados por un grupo de instituciones invitadas. La selección que realizan dichas instituciones no es ningún aval para que se pueda articular un grupo de especialistas y curadores con trayectoria en las artes visuales y, sobre todo, con experiencia internacional en concursos similares. Más aún, sorprende que la configuración del “comité de evaluación” se componga de dieciséis miembros,[16] cantidad excesiva que hace complejo cualquier proceso de selección. Asimismo, pese al número excesivo de miembros del “comité de evaluación”, sorprende que ninguna de las instituciones invitadas provenga de provincias –reafirmado el centralismo limeño–. Por lo tanto, el proceso de selección curatorial del Pabellón Peruano, al carecer de un procedimiento de preselección con puntajes claramente establecidos y al no contar con un jurado compuesto por profesionales con experiencia en este tipo de procesos, genera la percepción de haber sido llevado a cabo de forma poco transparente o cuando menos poco rigurosa. Como ya hemos mencionado, la ausencia de un representante del Estado ha sido también preocupante. Bastaría con la intervención del Ministerio de Cultura, cuando menos, como instancia reguladora encargada de velar por la transparencia e imparcialidad del proceso.

[15] Información sobre el Concurso 2017 http://www.cultura.gob.cl/bienalvenecia2017/concurso-curadores/ y el Concurso 2019 http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/02/bases-bienal-arte-venecia-2019.pdf . Accedido el 27/03/2018.

[16] En una comunicación personal con Marco Aveggio del Patronato Cultural del Perú y principal promotor del Pabellón Peruano, nos indica, que el Comité de Evaluación 2017 estuvo compuesto tan solo por ocho miembros, tema que también aclaró durante la mesa de discusión "Post-Bienal de Venecia: Relaciones entre el Estado, las instituciones privadas y el sector artístico en Lima", organizado por el grupo “Por una Comunidad de Artes Visuales” y el Museo de Arte UNMSM (lunes 6 de noviembre, 2017). Sin embargo, esto no se deduce claramente del documento “Bases del Concurso Curatorial Pabellón del Perú, 57 Bienal de Venecia 2017”.

No pretendemos con este breve análisis hacer recomendaciones precisas sobre la forma en que debe ser gestionado el Pabellón Peruano en Venecia. Lo que resulta incuestionable es que el Pabellón debe empeñarse en desbaratar la mirada turística y convencional que muchas veces envuelve al Perú. Debe organizarse mediante procesos donde predomine la calidad y el rigor profesional y que permitan acoger propuestas curatoriales y artísticas críticas, aspirando a cambiar las formas de representar la realidad y de mirar a nuestro país en el contexto global.

La crisis de institucionalidad en el ecosistema del arte peruano

El Pabellón Peruano se encuentra hoy operando mediante un modelo institucional privado, situación frecuente y recurrente en otros proyectos filantrópicos en el Perú. Sin embargo, este modelo concentra la toma de decisiones en un pequeño grupo de personas y no promueve una institucionalización basada en el principio de cooperación público-privada que permitió la creación del Pabellón Peruano. Adicional a ello, al no contar con la asesoría y apoyo de profesionales con trayectoria en las artes visuales, las decisiones formadas a partir del grupo organizador, por más bien intencionadas que sean, favorecen que primen criterios individuales y limitan la misión principal del Pabellón Peruano que consiste en profesionalizar y darle visibilidad internacional a la producción artística peruana.

El episodio del Pabellón Peruano en la Bienal de Arte de Venecia del 2017 es una evidencia significativa de la falta de institucionalización del ecosistema del arte peruano y retrata sus heridas subyacentes como son la carencia de formalidad, el negligente trabajo profesional, la limitada comunicación y la insuficiente claridad en los procedimientos; todos estos son elementos que condicionan una falta de rigurosidad y transparencia institucional. La configuración actual del ecosistema del arte peruano facilita la endémica carencia

de institucionalidad, y promueve la ignorancia, la falta de profesionalismo y la limitada transparencia pública. Todo ello no hace más que generar enfrentamientos entre los diferentes actores del ecosistema. Debemos reemplazar la retrasada lucha de un grupo frente al otro (lucha de clases) por la construcción de una comunidad, de un objetivo común, que eleve la labor cultural inclusiva. La cultura es la base de la educación, del pensamiento y de la acción.

Paradójicamente, parte de la solución al problema de institucionalidad radica en el Estado, quien es el responsable, como ya hemos mencionado, de vigilar y mantener el equilibrio entre los diferentes actores del ecosistema del arte peruano y financiar el trabajo de investigadores y organizaciones independientes que desarrollan importantes proyectos de cultura que se mantienen meritoriamente activos pese a su frágil estructura y a la carencia de recursos económicos.

Epílogo: Perspectiva de la reacción

La crisis de institucionalidad del Pabellón Peruano generó una reacción positiva de los diferentes actores de la comunidad artística. Permitió establecer puntos en común, con el propósito de reflexionar sobre el ecosistema artístico peruano, enfatizando la importancia de profesionalizar, institucionalizar, debatir y promover la transparencia. Estos cuatro aspectos, centrales en el fortalecimiento de la comunidad artística peruana, se soportan en acciones concretas que se han venido llevando a cabo en los últimos meses:

Profesionalización: Desde inicios de agosto de 2017 un grupo de más de cuarenta profesionales vinculados con la práctica curatorial empezaron a reunirse de manera sistemática con el fin de discutir, mediante grupos de trabajo, los aspectos críticos asociados a la labor del curador (desde conceptos básicos y buenas prácticas hasta condiciones laborales y articulación con otras instituciones). El 5 de marzo de 2018 se llevó a cabo la votación para constituir la primera junta directiva de lo que será la Asociación de Curadores del Perú.

Institucionalidad: En setiembre de 2017 el Ministerio de Cultura designó a David Flores-Hora como Coordinador de Artes Visuales de la Dirección de Artes. Entre las funciones de la nueva posición se encuentra el representar al Estado en el Pabellón Peruano en Venecia y velar por la transparencia y el profesionalismo a lo largo del proceso. Como siguiente paso de este engranaje, el Estado debería financiar el Pabellón Peruano de manera consistente, así como apoyar la profesionalización, investigación y experimentación artística, como sucede en casi toda la región latinoamericana.

Debate: Fuera del debate sobre el Pabellón Peruano promovido por Bisagra,[17] el grupo "Por una Comunidad de Artes Visuales" (PCAV) organizó discusiones abiertas sobre el tema a lo largo del año. A su vez, el Patronato Cultural del Perú organizó, el 25 de mayo de 2017, una reunión para discutir el tema con expertos y miembros de la organización. Finalmente, el 6 de noviembre de 2017, el grupo PCAV y el Museo de Arte de la UNMSM (con el apoyo de INCA y Escuela Libre de Arte) organizaron la mesa de discusión "Post-Bienal de Venecia: Relaciones entre el Estado, las instituciones privadas y el sector artístico en Lima" que contó con la participación de Alejandra Ballón, Gilda Mantilla, David Flores-Hora, y Marco Aveggio.

Transparencia: La mayoría de Pabellones de país cuentan con una web y redes sociales para informar sobre sus procesos y así servir como mecanismo de comunicación y transparencia. El Pabellón Peruano, carecía de una web, un blog o presencia en redes sociales, lo que promovía la percepción de ser una instancia privada exenta de diálogo con la ciudadanía. En los últimos meses, la web de la Fundación Wiese[18] y del Patronato cultural del Perú[19] han incorporado información detallada sobre las muestras y convocatorias de las Bienales de Venecia. Queda aún pendiente que establezcan también una comunicación de doble vía –mediante redes sociales– que acerque a la organización del Pabellón con la ciudadanía.

El Pabellón Peruano en Venecia será juzgado en el tiempo. Esperamos que la actual crisis de institucionalidad sea vista en unos años como un hecho episódico, de lucha por individualismos inútiles y mezquinos, que destruyen su precaria institucionalidad. Para ello, la toma de decisiones deberá ser visible e inclusiva, incorporando a todos los actores de la comunidad artística nacional.

17 Ibidem.

18 http://www.fundacionwiese.org/bienal-de-venecia/ Accedido el 27/03/2018.

19 http://www.pcp.org.pe/ Accedido el 27/03/2018.

Adenda ineludible[20]

A fines de marzo de 2018 el Patronato Cultural del Perú publicó las "Bases del Concurso Curatorial Pabellón Peruano 58a Bienal de Arte de Venecia 2019."[21] No buscamos hacer una extensa y detallada revisión de dichas bases, pero –considerando la situación que hemos detallado anteriormente– creemos que es necesario realizar un comentario breve con relación a dicho documento.

Posiblemente el punto más notorio y positivo es el respaldo del Ministerio de Cultura, lo que implica su participación e involucramiento a lo largo del proceso. En las nuevas Bases se mencionan aspectos que pueden ser materia de discusión y debate. Uno de los más saltantes es la poca claridad entre las funciones del comisario y el curador. Se menciona que el comisario es quien "coordina con el Equipo de Técnico del Pabellón Peruano: museógrafos, luminotécnicos, equipo de instalación, diseñadores gráficos; y vigila el correcto desarrollo de todos los procesos, resolviendo los inconvenientes que van surgiendo en el camino." Ya hemos mencionado in extenso en este ensayo los problemas de darle dicho control al comisario, y cómo ello eventualmente vulnera el trabajo curatorial. Nuestra opinión es que el curador es quien debe ser el articulador del equipo de profesionales. Eso no cuestiona el grado de colaboración que debe existir entre el comisario y el curador. El comisario, asumiendo que tenga las capacidades profesionales adecuadas, deberá ser el representante de los organizadores del Pabellón y constituirse como apoyo indispensable para que el curador "materialice el proyecto".

Otro aspecto interesante de las nuevas bases es la configuración de profesionales que puede postular, en donde se formulan una serie de combinaciones que buscan ampliar el espectro de especialistas que pueden participar de la convocatoria, y que están obligados a demostrar un mínimo de experiencia previa. Para concluir, en lo referido a las "Instancias de Evaluación", un aspecto importante de estas instancias es la configuración de un criterio de evaluación por puntaje, elemento que no quedaba claro en las anteriores convocatorias. Asimismo, se han desarrollado dos instancias de evaluación de los proyectos, lo que permite que el proceso sea más riguroso, siempre y cuando, como ya hemos mencionado, el jurado esté conformado por especialistas y profesionales de comprobada experiencia.

[20] El autor es miembro de la Junta Directiva de la futura Asociación de Curadores del Perú, que también es aludida en las Bases del Concurso Curatorial Pabellón Peruano 58a Bienal de Arte de Venecia 2019. Por lo tanto, es importante aclarar que las opiniones vertidas en este ensayo son personales y no reflejan el sentir u opinión de dicha agremiación.

[21] http://www.pcp.org.pe/Bases%20ARTE%2014.pdf . Accedido 27/03/2018.

Articular colectividad

Dilemas de criticidad desde la deriva del Pabellón Peruano en Venecia

Rafael Nolte y Raul Silva

El 14 de mayo del año pasado, Rodrigo Quijano,[1] curador del Pabellón Peruano en la Bienal de Venecia 2017 con la obra del fallecido artista Juan Javier Salazar (JJS), publicó un pronunciamiento vía Facebook renunciando a su participación.[2] De los puntos expuestos, el más controversial fue la denuncia de la deliberada producción y colocación -sin su autorización- de una cortina que cubrió las paredes interiores del local. Tal elemento estaba basado en una tela estampada de piedras incaicas que JJS produjo y utilizó en *Pizarro*, intervención artística realizada en el 2001. Ante tales hechos, se organizó un grupo formado por estudiantes, artistas, académicos, docentes y curadores con el propósito de redactar un pronunciamiento demandando respuestas al Patronato Cultural del Perú, entre otras instituciones organizadoras.[3] Esta manifestación, que tendría gran acogida por la escena artística local, se volvería un indicio de organización de trabajadores vinculados a las artes visuales hacia la formación de un gremio o asociación.

El objetivo de este texto es hacer un breve análisis de algunos de los hechos, a partir de la información que circuló en ese momento. Nuestra intención, más allá de buscar aclarar ciertos vacíos de información, es revisar los hechos y complementarlos con declaraciones posteriores, abriendo cuestionamientos y lecturas sobre este caso particular y el devenir de los intentos de organización colectiva en la escena local.

Juan Javier Salazar en Venecia

El Pabellón Peruano en Venecia es alquilado nominalmente al Estado Peruano (cuya participación es necesaria como entidad nacional ante la institución organizadora en la ciudad italiana).[4] Sin embargo, el logro es resultado de un agenciamiento privado, canalizado a través de la Fundación Wiese, a la cual le fue entregada la gestión del proyecto, reduciendo al mínimo la intervención de la entidad pública. Así, la fundación se encargó de conseguir fondos, organizar el concurso curatorial y coordinar la participación de la primera propuesta ganadora en el 2015: *Misplaced ruins* (*Ruinas fuera de luga*r) de Raimond Chaves y Gilda Mantilla, con la curaduría de Max Hernández Calvo. Para el 2017, sin embargo, esta responsabilidad fue cedida al Patronato Cultural del Perú, entidad también privada, conformada por miembros de la élite filantrópica relacionada a la cultura en Lima.

1 Rodrigo Quijano es uno de los curadores peruanos más importantes en los últimos 20 años. Su trabajo como escritor e investigador de temas interdisciplinarios alrededor de la cultura y el arte ha sido determinante en la discusió n sobre la relación entre historia, sociedad y el medio artístico en Lima. Fue miembro del Espacio La Culpable y de los equipos curatoriales de la Sala Luis Miró Quesada Garland y el Museo de Arte de Lima (MALI), entre otros proyectos.

2 La publicación de Rodrigo puede encontrarse en su página Facebook: <https://goo.gl/Xiasw3>. Posteriormente fue difundida de forma impresa, junto con su texto curatorial para la exposición, en la revista Hueso Húmero,No. 67, pp 134-136.

3 El pronunciamiento puede encontrarse en el siguiente vínculo: <https://goo.gl/YTngc4>

4 El alquiler es por 20 años, para su uso en las bienales de arte y arquitectura. La inversión, costeada por el Grupo El Comercio y la Fundación Wiese fue de 1.5 millones de dólares aproximadamente. El Estado Peruano participó a través del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, pero el grueso de la gestión y del dinero provino de estos entes privados.

La selección de la propuesta de Quijano había generado desde un inicio cierta preocupación. La obra de JJS, enraizada en la idiosincrasia peruana, llena de guiños a la historia precolombina, colonial y republicana, se enfrentaría a una operación complicada de traducción a un público internacional, ajeno a un contexto de producción que da forma al sentido de interpretación de su obra. El afán crítico característico de su trabajo corría el riesgo de ser opacado por la intención de *representar de buena manera* al Perú.[5] Todo vuelto aún más delicado y complejo, ya que Salazar había muerto poco más de dos meses antes que se anunciara que el proyecto curatorial de su obra había sido seleccionado. En ese escenario, el equipo encargado del pabellón tenía una misión compleja: hacerse cargo de la obra y discurso de JJS de tal manera que un trabajo nutrido y hecho desde un contexto específico pueda mantener su carga en un escenario internacional de arte exclusivo e institucionalizado, aún con las evidentes contradicciones que este proceso suponía.

A pesar de esa enorme expectativa, no hubo mayor seguimiento del asunto más que la espera de su realización. Casi de forma inesperada llegó el 14 de mayo, día de la inauguración y, con ello, el comunicado de renuncia de Rodrigo Quijano desde Buenos Aires. El documento es una denuncia personal de las situaciones que lo habían rodeado durante el proceso: irregularidades e informalidades de una administración privada y filántropa desentendida de las labores y consideraciones vinculadas al arte contemporáneo; un Patronato Cultural del Perú que opera desde sus intereses privados y administra el arte como empresa privada de mercantilización.[6]

Quijano denuncia además que la exhibición fue llevada a cabo en contra de su opinión y en contra de la integridad de la obra del artista, principalmente por haber inventado una pieza -la mencionada cortina que cubría las paredes del pabellón- cuya producción parte del objeto protagónico de *Pizarro*, acción realizada en el 2001. Se trata de una tela estampada con la imagen de un muro incaico que fue usada para cubrir por horas el monumento del conquistador español Francisco Pizarro, ubicado en la Plaza de Armas de Lima. La tela funciona también como vestigio -junto a un registro en video- para la presentación de la intervención en exhibiciones posteriores. Esta pieza, adquirida

5 Al ser la Bienal de Venecia una de las pocas que aún conserva el modelo de representación nacional, cualquier proyecto para el Pabellón Peruano carga con el peso de construir una muestra que represente al Perú. Los peligros de una visión sesgada, chauvinista o simplista están latentes y es sin duda este factor uno de los agravantes para lo sucedido en el 2017, o al menos para el escándalo que suscitó.

6 Quijano no menciona el nombre del ente organizador ni de los responsables individuales de esa gestión, pero su descargo deja clara su posición frente a ellos.

por Armando Andrade, fue donada al Museo de Arte de Lima (MALI), para formar parte de su acervo.[7] Andrade, publicista, coleccionista y filántropo, fue el comisario del Pabellón Peruano en Venecia en el 2015 y 2017, y a quien se señaló en discusiones privadas como presunto responsable de muchas de las modificaciones y transgresiones sobre el equipo curatorial, incluyendo la inclusión de la referida cortina.

La muestra en Venecia, que no tiene hasta la fecha un archivo fotográfico difundido por ninguno de los patrocinadores u organizadores, llegó al público peruano mediante registros en redes sociales de quienes asistieron a la inauguración. Más adelante, el catálogo sería difundido a través de Facebook con el texto curatorial en su versión en inglés.[8]

A partir de esta información, reconstruir la experiencia de la exhibición es complicado, pero a grandes rasgos podríamos concluir que, así como las críticas señalaron en su momento, no parecía un despliegue que JJS habría elaborado, ni uno que reconfigure su trabajo. El resultado fue un ordenamiento de obras alineado a un formato de exhibición convencional: Un conjunto de sus huacos cerámicos colocados en vitrinas de vidrio al ingreso, obras montadas en los muros cubiertos por la cortina estampada, videos de acciones reproducidas en televisores, dos piezas desplegadas en el centro de la exhibición y casi en el último ambiente: *Perú país del mañana*, una pieza emblemática de su producción, ubicada casi como el punto final del recorrido. La línea del guión curatorial parecía ser una suerte de retrospectiva incompleta con una idea central: presentar a Juan Javier Salazar a un público internacional, dejando de lado cualquier propósito de articular un enunciado específico más allá de reunir algunas de sus obras más representativas. Esto se confirma en el texto curatorial, que ahonda en la contextualización de ciertas piezas, alternando un aspecto biográfico del artista con un paradigma de producción y ciertos vínculos con la crítica local. El montaje irreverente frente al espacio institucional que muchos esperábamos y el usual asomo a la ruptura del objeto artístico aurático, se ausentaron en la sala y se vieron sugeridos únicamente en el texto:

> "…en Salazar la idea del desmantelamiento material de la obra y de su jerarquía artística responde no

[7] Un análisis de la conversión de la tela a una cortina para cubrir el Pabellón Peruano muestra la torpeza de dicha operación. Si la acción de Salazar puede entenderse como un giro poscolonial de interpelación a los monumentos, los héroes y a la construcción de la nación a partir de esa herencia, la intervención en Venecia es una ambientación que se condice con la visión del país más ligada al turismo, que a la visión crítica del artista. Como lo pondría el mismo Rodrigo, "los gestores de esta operación al inventarse una pieza "basada" en la famosa tela con la que Juan Javier Salazar cubrió y desapareció anticolonialmente el monumento de Pizarro en Lima y convertirla en cortina (!) para cubrir todas las paredes del pabellón (!!), no sólo desactivaron la intención política del artista convirtiéndola en decoración ridícula y autoexotizada, sino que se inventaron una pieza, y eso es falsear la historia y abusar de ella y del artista recientemente fallecido y de quienes siempre admiramos su obra."

[8] Cabría cuestionarse acerca de los propósitos del proyecto de Venecia, que no abre vías de comunicación con el público local, que no parece tener la intención de hacerlo y cuyo plan de trabajo parece apuntar a la exportación de una imagen y representación nacional a espaldas de la escena artística local y la ciudadanía. Parte del acuerdo con los equipos ganadores en 2015 y 2017 incluía una exposición posterior de la Bienal en Lima y algunas provincias, pero esos planes han sido modificados y pospuestos, sin noticia alguna de que se vayan a realizar.

> solamente a una perspectiva epocal anarquizante, de enfrentamiento con la institución, sino también, de manera más importante, a una visión del arte como la realización de una forma histórica. Y, como tal, susceptible al desmontaje y de una reducción conceptual a los elementos mínimos de su materialidad, en pos de la puesta en evidencia de procesos reales por encima de superficies sancionadas por la tradición histórica."[9]

Esto alude a una de las características más resaltantes de JJS: producir objetos simbólicos dislocados de los espacios que los intentan albergar o que resisten a una especulación del objeto único mediante su línea de producción o formas abiertas de circulación. El texto continúa:

> "JJS se hizo de un lenguaje crítico, versátil para poner en jaque a la institucionalidad, al espacio sacralizado de la exhibición y a la materialidad de la obra."[10]

Esa dislocación entre texto y exhibición da luces sobre la intención frustrada de Quijano en su curaduría. Después de su deslinde, sin embargo, cualquier crítica sostenida sobre la muestra tiene un destinatario dudoso. No es posible descifrar qué tanto de lo contemplado en la muestra es responsabilidad suya, y qué otra parte es consenso del Patronato o decisión del señalado Armando Andrade. Esa posibilidad frustrada de encontrar un interlocutor responsable, hace que el pronunciamiento del curador funcione como un catalizador que dirige las críticas hacia el grupo organizador de cierta tendencia política; que, casi como una generalización de *lo privado*, es señalado como el origen de *todo lo malo* que ocurre en el arte contemporáneo local, engullido por agentes mercantiles y con un Estado ausente e indefinido en políticas públicas asociadas al arte contemporáneo y la cultura en general.[11]

Este caso plantea una disyuntiva compleja: Al denunciar un atropello de este tipo, ¿debe uno manifestarse unívocamente en defensa de los agraviados, sin reconocer en ellos sus propias responsabilidades? El relato que planteamos a partir de la información a la que pudimos acceder, defiende por principio a Rodrigo Quijano y su rol curatorial. Sin embargo, la ausencia de

[9] En el texto curatorial: *Juan Javier Salazar. La realidad entera está en llamas*, publicado en la Revista *Hueso Húmero*, No. 67. p. 25. Una versión digital del texto curatorial puede encontrarse en *Artishock. Revista de Arte contemporáneo*, en el siguiente vínculo: <http://artishockrevista.com/2018/01/20/juan-javier-salazar/>

[10] En el texto curatorial "Juan Javier Salazar. La realidad entera está en llamas" publicado en la Revista *Hueso Húmero*, No. 67. p. 34.

[11] Esta interpretación se lee en su pronunciamiento de renuncia, y se ve de manera clara en los siguientes fragmentos: "[…] es evidente que este desenlace exhibe por fin la enorme cantidad de limitaciones y arbitrariedades de un modelo de administración del arte como empresa privada y como otra forma de marketing y de branding. Y que su manejo a manos de banqueros y publicistas nada tiene que ver con el arte, por mucho que lo coleccionen." "[…] por qué debe la ciudadanía del país soportar estas decisiones privadas de un puñado de inversionistas como si fueran decisiones públicas? Esto del envío privado a Venecia, es sin duda alguna atípico, pero así ya resulta excesivo.Y qué dirían las autoridades culturales del Estado? Claro: cuál Estado, justamente."

un esclarecimiento más amplio de los hechos hace que todo juicio crítico sea, al menos, contingente.[12] Creemos que es importante repensar qué situaciones y actitudes estamos dejando suceder, individual y colectivamente, sin interpelar aquel funcionamiento precario normalizado y a sus actores. También, pensar ante qué hechos abolimos nuestro sentido crítico e indagador en pro de un alineamiento masivo de aprobación casi automática.

[12] Por lo escrito en el pronunciamiento de Quijano, se entiende más una descripción de condiciones y críticas sistémicas que una narración de los sucesos abiertos a su escrutinio. Los detalles importan mucho o poco pero, apelando a la transparencia con la escena artística local y la ciud adanía, la historia y los hechos quedan pendientes para el conocimiento público.

Respuestas de la escena artística en Lima

Como respuesta a lo sucedido en la Bienal, semanas después de la publicación en Facebook de Rodrigo, se formuló un Pronunciamiento entre una treintena de personas.[13] El documento buscaba respuestas a las cuestiones irresueltas de parte del Patronato Cultural del Perú, demandando una serie de procedimientos formales y la intervención estatal dentro del proceso. El documento fue compartido el 19 de junio y firmado por cientos de personas. Supimos que fue discutido por los miembros del Patronato, aunque ninguna comunicación oficial fue hecha inmediatamente. Más allá de los resultados concretos, la unión coyuntural creó cierta cohesión en torno a un objetivo común del sector, afectado por lo que se entendía como una pobre muestra del trabajo de alguien muy querido como Juan Javier Salazar e indignada por el atropello a la labor curatorial de Quijano.

[13] En las reuniones para su redacción, participaron en un principio Quijano a larga distancia y sobre todo Rossana del Solar, asistente curatorial del proyecto, quienes dieron un relato personal de lo sucedido y colaboraron en la formulación de los puntos que lo articulan, aunque luego se retiraron de la iniciativa.

Un día después de su publicación, en Bisagra se gestó uno de los primeros eventos públicos de reflexión sobre dichos sucesos. Titulado *Sueños de Pabellón*, fue un conversatorio en el cual se invitó a la artista Gilda Mantilla,[14] José Carlos Mariátegui, curador y fundador de ATA[15] y Fabiola Figueroa, Directora de Artes del Ministerio de Cultura. El diagnóstico realizado por los invitados ese día, sigue teniendo hoy una fuerte resonancia. Como apuntó Mariátegui, vivimos desde hace algún tiempo en una crisis del sistema del arte limeño, en la que el mercado tiene total preponderancia por sobre otras instancias que puedan servir de elementos de balance, como la crítica, la investigación, los espacios autogestionados con objetivos distintos a la comercialización y la ausencia de un Estado que promueva y difunda actividades artísticas no mercantiles. Esto no implica una dicotomía arte crítico-arte mercantilizado,[16] pero sí que la influencia de espacios orientados a las demandas del mercado terminan por socavar estas otras formas de pensamiento y producción. Aquí aparece la figura de la filantropía, que en ausencia del estado toma roles tradicionalmente públicos: el caso de la Fundación Wiese y el Patronato Cultural del Perú.[17] Es ese rol desplazado a privados el que genera conflictos en torno a su legitimidad y el poder que concentran.

[14] Como se mencionó, Gilda fue la primera representante en el Pabellón Peruano junto a Raimond Chaves, en la Bienal de Venecia del 2015.

[15] Alta Tecnología Andina, plataforma relacionada al desarrollo cultural de los medios electrónicos.

[16] Más aún teniendo en cuenta que es precisamente el arte crítico, o el que aparenta serlo, el que está a la orden del día en el mercado de arte contemporáneo.

[17] Otras instituciones que funcionan de manera filantrópica son Proyecto Amil del coleccionista Juan Carlos Verme, o el mismo MALI, amparado por un grupo similar al Patronato Cultural del Perú.

Sobre la Bienal, Mariátegui señaló que la falta de claridad y de un proceso transparente, institucionalizado y avalado al menos por los interesados en las artes, fue la base de la disputa entre curador y organización, y la presentación criticada del 2017. Esa situación se asienta sobre un ecosistema que de por sí funciona deficientemente y cuya solución requiere una colectividad organizada de trabajadores del arte. Por otro lado, Fabiola Figueroa, representante del Ministerio, solo confirmó que teniendo en cuenta el poco presupuesto dedicado al sector cultura y la cantidad de labores en temas como legislación o educación, sin un grupo que se mantenga como ente interlocutor y de presión sobre el Estado, las demandas de financiamiento, regulación laboral o reconocimiento quedarían desplazadas. Este punto supuso un llamado a la organización colectiva para incentivar la creación de una agenda desde el sector público.

Concluyendo la redacción del pronunciamiento y su envío, la esperanza de una organización de personas ligadas a las artes visuales parecía retomar fuerza: un grupo de curadores empezaron reuniones buscando organizarse colectivamente. Por otro lado, parte de quienes discutieron y redactaron el comunicado dieron forma al proyecto *Por una comunidad de artes visuales* y junto a ello una iniciativa de discusión llamada *Lunes de Crítica*,[18] que intentó abordar una serie de debates alrededor de problemáticas de la escena artística. Una de las primeras fechas de este programa abordó la Bienal de Venecia, invitando a Marco Aveggio[19] como representante del Patronato Cultural del Perú, quien confirmó que sus miembros leyeron y discutieron el Pronunciamiento de la comunidad artística. Entre las diferentes medidas que se anunciaron desde esa instancia están: una política de transparencia y comunicación mucho más enfática, con bases, contratos y decisiones del jurado abiertas a todos, como se ha hecho ya con la Bienal de Arquitectura 2018.

[18] El proyecto Lunes de Crítica fue un programa de 16 mesas de discusión organizado por un grupo de estudiantes de artes de Lima, en colaboración con el Museo de Arte de San Marcos. Sus objetivos fueron "dinamizar las relaciones entre actores de las distintas ramas de las artes visuales, incentivando el debate y la reflexión crítica a partir de las problemáticas que caracterizan la escena y su relación a contextos sociales más amplios". Se inició el 30 de octubre de 2017 y culminó el 19 de marzo de 2018.

[19] Marco Aveggio es presidente del Patronato Cultural del Perú y fue uno de los impulsores de la gestión para el alquiler del Pabellón en Venecia.

Asimismo, se invitó a miembros de la incipiente comunidad a formar parte de las discusiones sobre el concurso para el proyecto de la Bienal de Venecia del 2019 y los diferentes procedimientos a revisar y mejorar. Aquí nuevamente entra a tallar un factor crucial: Sin instancias totalmente organizadas de representación y con una aún fragmentada participación comunitaria, ¿quién puede tomarse la atribución de conformar esta comitiva? Hoy en día esa situación es incierta.

Dilemas de colectividad

El caso de la Bienal de Venecia 2017, y sucesos como el abrupto cese del proyecto educativo en la Escuela de Arte Corriente Alterna,[20] son evidencia del modelo actual en el que los intereses personales han dado forma a muchos de los espacios de cultura en Lima a través de la filantropía. Tales intereses son estructurados por la clase social de quienes fundan estas iniciativas, en ausencia de la participación pública o la intervención de actores organizados vinculados a las artes visuales. Si bien las alianzas con entes privados han funcionado en muchas ocasiones, la tensión generada por esa posición de poder amparada en el dinero o la influencia debe ser considerada junto al trasfondo ideológico que construye esos proyectos. No deberíamos resignarnos a que esas dinámicas sean el horizonte de la escena artística, lo que no se debe leer como una postura anti-mercantil o anti-privada, sino el reconocimiento de que sin otras formas de organización, se mantendrá una normalidad entregada a la precariedad de la escena y a la filantropía, que hoy muestra de manera muy clara sus límites.

[20] A inicios de este año, Carlos Llosa, accionista y gerente general de la Escuela de Arte Corriente Alterna decidió la salida de sus dos coordinadores académicos, Martín Guerra y Claudia Coca, y ante la demanda de docentes y alumnos por explicaciones en sendos comunicados, se decidió no convocar a la gran mayoría de los profesores, todos firmantes. Alumnos en busca de información fueron amedrentados por distintos medios y más allá de dos comunicados escuetos sobre la nueva coordinación académica de la escuela, ninguna explicación ha sido dada. Reconstruyendo qué sucedió, uno puede ver que la distancia entre el proyecto y Llosa, quien está ligado a una esfera del arte que la mayoría de integrantes de la institución rechazaba, había generado una situación que predecía su desenlace, aunque no la forma en la que sucedió.

Aquí cabe citar a Gilda Mantilla, quien en Bisagra finalizó su intervención preguntando de manera muy aguda, lo siguiente:

> "¿Quién soñó y quién sueña ese Pabellón? ¿Qué sueño es ese y a quién le importa? ¿Es el sueño de finalmente lograr la inserción definitiva en el panorama internacional globalizado del arte contemporáneo, el mismo que hace no mucho nos hablaba del boom del arte peruano? Si hoy percibimos que el boom era aire y la escena local hace agua ¿cuál es el sueño a soñar hoy? Puestos a soñar ¿podríamos artistas autónomos, entidades privadas y el Estado encontrar un espacio de reconocimiento mutuo y colaboración? ¿Sería posible soñar con una comunidad de trabajadores del arte, con capacidad de diálogo con las instituciones públicas y privadas, y desenvolvernos dentro de marcos de formalidad y transparencia? ¿O soñar con políticas públicas que reconozcan y potencien los aportes de la cultura contemporánea en articulación con la totalidad de los recursos culturales de la nación?
>
> ¿Vale soñar con plataformas públicas que ofrezcan oportunidades de formación y especialización, que fomenten el acceso y la circulación de las producciones culturales de todo el país, y que además propicien el contacto con contextos internacionales? ¿O con facilidades para el desarrollo de proyectos artísticos por fuera de los circuitos comerciales y que la producción y el patrimonio artísticos no sean entendidos únicamente como bienes privatizables?"

La cuestión aludida directa o indirectamente es ¿sería posible soñar con una comunidad de trabajadores del arte? Los esfuerzos colectivos hasta ahora se han articulado coyunturalmente, como respuesta a situaciones límite que han demandado de los artistas una toma de posición y formas de acción inmediata.[21] Sin embargo, el funcionamiento actual de la escena y la perspectiva que dan las experiencias internacionales recientes parecen augurar el agravamiento de la precariedad y el desamparo del ámbito cultural.

[21] El más reciente suceso que generó la organización de las personas ligadas a las artes visuales fue el indulto al ex-dictador Alberto Fujimori. Mientras se sucedieron las marchas de protesta, se acordaron acciones y se formó una incipiente iniciativa de organización que se transformó en la Asamblea de Trabajadorxs de las Artes, cuya actividad ya ha empezado a menguar. No es difícil pensar en que su final sea el mismo de colectivos artísticos que han surgido y desaparecido a lo largo de los años recientes. Pero la constancia de aparición de posicionamientos y comunicados ante hechos recientes en la escena artística y la situación del país, son evidencia de pequeñas articulaciones atentas a su contexto.

¿Cuáles son las dificultades que atraviesan los intentos por formar una colectividad? Más allá de un compromiso intermitente de sus agentes o el asomo de intereses particulares, rencillas personales o proyecciones irreales, creemos que se trata de la dificultad de convocar y reunir al conjunto de diversas subjetividades que conforman la escena bajo objetivos e intereses comunes. Formalismo, arte crítico, mercado, pedagogía o activismo, son temas que deberían encontrarse en discusión, pero sin una iniciativa adecuada, que logre congregar y captar el interés real de algunas mayorías, la situación seguirá teniendo al mismo grupo de personas, mientras prevalecen agentes ausentes y hasta desinteresados por organizarse. Este

diagnóstico posiblemente evidencia una problemática social más amplia respecto a un entorno mayoritariamente inactivo en el ejercicio de su ciudadanía.

Además de ese primer factor que condiciona esta situación, la propia ingenuidad de cierta postura crítica podría también constituir su propio obstáculo. Tal como el caso de la bienal demuestra -aunque en un grado diferente- creemos que ese mismo impulso por mantener una posición crítica sobre el mercado y la filantropía tiene un reverso: Por momentos, pareciera que la posibilidad de abrir alianzas con espacios privados, mercantiles, filantrópicos e institucionales es *inconcebible* para algunas posiciones que operan desde la alternatividad o el activismo, pues no encuentran posible que esos espacios se alineen con el programa que ellos procuran mantener. El posicionamiento anti-institucional o anti-mercantil se vuelve una respuesta tácita, en oposición al intento de diálogo o negociación. El riesgo de mantener ese nulo intento por compatibilizar posiciones, lleva a que esa supuesta alianza de la que hablamos se vuelva más bien un intento de instrumentalización del privado: sacar provecho de sus recursos para articular, momentáneamente, un proyecto fuera de la habitual precariedad.

Es muy frecuente que este tipo de frentes con una crítica articulada desde la idea de comunidad, ciudadanía y lucha por los derechos de trabajadores del arte se abstenga de plantear un diálogo constructivo, y opere más bien desde la resignación de que *todo ente privado* tiene condiciones constitutivas inamovibles, sin un margen de maniobra. Es cierto que esta característica puede ser habitual, y en párrafos anteriores advertimos sobre el desbalance que generan ciertas posiciones de poder amparadas en aspectos económicos y su trasfondo ideológico, pero justamente a partir de ello ¿cómo llegar a un panorama de alianza en donde todos los agentes velan por intereses comunes, si no hay un verdadero intento por cambiar esos modos de operar?

El problema, tal vez, es que se empieza pensando que esos agentes: galerías comerciales, organizaciones feriales, filántropos e inversionistas, todos privados- son entidades generales y abstractas que se posicionan en la escena desde una institucionalidad y con una filiación política-ideológica *de facto*, ignorando que se trata de subjetividades particulares pertenecientes a individuos, por ende con capacidad, aunque sea mínima, de cambio. Sostenemos la pregunta pensando en un panorama futuro: ¿Bajo qué estrategias de diálogo con agentes externos -esos *enemigos* usuales de la formación de un escenario crítico y ciudadano- se podrá dar forma a un escenario cultural idóneo para la construcción de una sociedad crítica y diversa?

Es importante distinguir aquí un margen ético, en donde uno elige las dimensiones en las que quiere operar y a quienes quiere interpelar. Es quizá a partir de una conciencia de la situación de negociación que se da en esos espacios, y en relación a sus actores, que se puede decidir sobre la conveniencia mutua de una colaboración. Que no se entienda esta propuesta con la idea de abrir una posibilidad de transar con el narcotráfico, ubicarse en espacios inundados por la corrupción o ignorar voluntariamente procesos sociales que instrumentalizan a comunidades para ganancias individuales. Todo lo contrario. Quien entienda que esta es una relación de negociación, sabrá también qué es innegociable para sí mismo. Para nosotros, una postura ética lo es.

Para volver a Juan Javier Salazar y culminar con él, ante la pregunta de si el coleccionismo y el mercado lo estaban utilizando, él respondía: “No, yo los estoy usando, pero ellos son más rápidos”.[22] Conociéndolo, seguramente encontraría en alguna otra frase la manera de torcer lo sucedido. Sin perjuicio a la habilidad retórica de Juan Javier para revelar aspectos ocultos de una situación, queda pendiente encontrar las formas para torcer la realidad.

[22] La relación de Juan Javier con el mercado, el coleccionismo y el sistema más elitista del arte contemporáneo limeño da para otro texto. Más allá del juicio que se pueda hacer de sus decisiones, es importante notar que él era totalmente consciente de estas transacciones, sin excusas o ilusiones. Esta frase de Salazar era conocida, pero su más reciente aparición es en el cierre del texto curatorial que Quijano escribió para Venecia.

Entre el gesto y la palabra

Algunas reflexiones sobre Pacific Standard Time: Los Ángeles – América Latina

Ruth Estévez

En una de las primeras reseñas realizadas al inicio de Pacific Standard Time: Los Ángeles-América Latina (PST LA-LA), el crítico del *New York Times*, Holland Cotter describía el escenario de carencias en el que se desarrollaba este mega evento. Un proyecto impulsado por la Fundación Getty que se había gestado durante casi cinco años, con la colaboración de varias instituciones del Sur de California: "Es claro que la presencia del arte de América Latina ha tenido muy poca atención en los museos de una región [California] que, estadísticamente, tiene cerca de un 40% de hispanoparlantes. La presencia de artistas y curadores latinos o latinoamericanos en los museos de Los Ángeles es realmente pequeña", […] dicho esto, el PST LA-LA es definitivamente un gesto para ponerse al día".[1]

Un "gesto" necesario, sobre todo en un momento donde los museos necesitan fortalecer sus políticas de inclusión a partir de diferentes voces que contaminen los cánones históricos. Una estrategia que, en el caso de Estados Unidos, responde al clima represivo/regresivo generado por un gobierno conservador que se rige por una política aislacionista. Es, quizá, desde el mundo de la cultura donde se pueden realizar fisuras y ejercicios de resistencia, evitando ser espejo y cómplice de un sistema al que inevitablemente también se pertenece.

Para ponernos en antecedentes, el PST (Pacific Standard Time) surgió como una iniciativa de la Fundación Getty en apoyo a la investigación dentro de las artes visuales, trabajando en colaboración con los museos y centros de arte de California. El Instituto Getty, bunker a la par que semillero para la investigación y preservación de archivos locales e internacionales, inauguró su primera edición en 2011, enfocándose en el arte producido en California durante las últimas cinco décadas. Con el título Pacific Standard Time: Art in L.A. 1945-1980, esta magna iniciativa tuvo una interesante respuesta por parte de las instituciones participantes y dibujó un diorama de presencias en donde los diferentes agentes tuvieron la oportunidad de lidiar y reflexionar sobre su pasado reciente.

En su segunda *mise en scène*, inaugurada en setiembre de 2018, el PST decidió voltear hacia el sur y establecer un proyecto a gran escala en torno a la relación entre Los Ángeles y América Latina. Dicha relación pronto desapareció como premisa central del

[1] Cotter Holland, "A Head-Spinning, Hope-Inspiring Showcase of Art", *New York Times*, Nueva York, 21 de setiembre de 2007. El original en inglés decía: "It's pretty clear for me that Latin American art has had little museum attention in a county that is, statistically, nearly 40 percent Spanish-speaking. The presence of Latino or Latin American curators in LA Museum is really small. […] So the PST LA-LA is definitely a catch-up gesture."

proyecto, abriendo un sugestivo y flexible –a la par que azaroso– plan de acción. A pesar de la "proximidad", la mayoría de las instituciones californianas entraban en territorio ajeno y poco conocido, en el que muchos investigadores de la región partían desde una *tabula rasa*. Desde mi punto de vista, algunas de las exposiciones más interesantes del PST fueron, precisamente, "La Raza" en el Autry Museum of the American West of the Americas[2] o "Axis Mundo: Queer Networks in Chicano LA" organizado por el ONE National Gay & Lesbian Archives at the USC Libraries[3], proyectos de investigación coherentes que partían de archivos locales para abrir nuevas genealogías de conocimiento compartido.

Apenas terminada esta edición del PST y en pleno estado de resaca me pregunto, no obstante, si el PST se ha quedado simplemente en eso: un "gesto" temporal, una pequeña síncopa dentro de una historia lineal que responde más a políticas de representación desde el Norte, que a un cambio/intención real en la investigación de las prácticas en torno al arte latinoamericano.

Fueron varios los debates que el propio Getty organizó durante los años previos al macro evento, donde se invitaron a profesionales de la región para analizar y catalizar los posibles efectos: entender cuáles serían los parámetros teóricos desde donde partir, tratando de aprender de proyectos similares; cómo se había representado "lo latinoamericano" desde fuera y si era necesario seguir atendiendo estas prácticas desde posiciones geográficas; así como las múltiples estrategias (en forma de publicaciones y exposiciones) que investigadores latinoamericanos han realizado en las últimas décadas como respuesta a iniciativas multiculturales realizadas desde afuera, a partir de otro tipo de metodologías de estudio.

Otro de los grandes retos del PST fue el de interrelacionar el arte latinoamericano y latino en el presente. Si el primero había sido abordado tradicionalmente desde una mirada global e internacionalista, el segundo representaba un arte local de resistencia política y social que es representativo de una minoría. Un nuevo reto que complejizaba el ya amplio panorama.

2 "La Raza" en el Autry Museum of the American West fue un proyecto curado por Amy Scott, curador en jefe del Autry y Luis C. Garza, fotógrafo y curador independiente, en colaboración con el Chicano Studies Research Center en UCLA. La exposición estaba enfocada en material de archivo sobre el periódico revista *La Raza*, publicado entre 1967 and 1977 en Los Ángeles. La revista mezclaba fotoperiodismo con arte, sátira y poesía y sirvió también como catalizador y precursor del movimiento activista chicano, reimaginando nuevas formas de ciudadanía.

3 "Axis Mundo: Queer Networks in Chicano LA" fue un proyecto curador por David Evans Frantz, Curator de ONE Archives at the USC Libraries, y C. Ondine Chavoya, profesor de Art and Latino/a Studies en el Williams College en colaboración con The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. El proyecto era la primera investigación del género en torno a la colaboración artística entre el movimiento chicano *queer* y artistas y agentes locales, entre 1960 a 1990.

1. Políticas de representación

Es muy probable que un evento como el PST sirva para activar la adquisición de obras de artistas latin@s y latinoamerican@s en los museos estadounidenses. Sin duda, la inclusión paulatina de estos artistas puede contribuir a generar nuevas derivas históricas, siempre y cuando vayan acompañadas de rigurosos estudios dentro de las universidades y centros de investigación. De otra forma, pueden convertirse simplemente en estrategias mercantiles de consumo rápido y homogenizador para un mercado ávido de fagocitarlo todo.

Es difícil sumergirse en las prácticas artísticas representadas en mucho de los proyectos del PST sin primero entender los cánones, así como los contextos políticos y sociales en los que surgieron, sobre todo cuando hablamos de periodos históricos concretos. Un *background* necesario para digerir de forma adecuada las prácticas actuales –ejercicio de fondo más que de velocidad–, que no puede ser abarcado desde una maratón de eventos. Me pregunto, por ejemplo, si el PST servirá para generar redes de investigación a largo plazo entre los centros de arte californianos y otros centros de estudio en América Latina; si es que ha potenciado que las universidades de la zona se planteen seriamente incluir más investigadores latinoamericanos entre sus docentes; o si sencillamente los proyectos desarrollados tienen la posibilidad de abrir nuevas líneas de pensamiento a largo plazo más allá de la presencia (un tanto anecdótica) de una exposición temporal y la proliferación de catálogos de gran formato.

En mi experiencia personal trabajando como Directora y curadora de la galería del REDCAT, espacio de arte del California Institute of the Arts (CalArts) en estos últimos cinco años, puedo corroborar que la inclusión de estudios sobre arte latinoamericano, la permeabilidad de las líneas de la historia del arte con artistas de la región, o la incorporación a la plantilla de pensadores que provengan o que trabajen desde este campo, es casi inexistente. Sin embargo, sí se ha incrementado considerablemente el reclutamiento de estudiantes latinoamericanos dentro de las universidades en Estados Unidos. Mejores becas de investigación, programas más experimentales, líneas de estudio especializadas y una mejor visibilidad a futuro, son algunas de las razones

por las que los estudiantes se mueven a Estados Unidos. Sin embargo, este reclutamiento masivo no viene acompañado de un real interés por parte de estas universidades en modificar el currículo con estudios sobre arte latinoamericano, con el ánimo de entender los contextos de procedencia de estos jóvenes creadores.

No obstante, es interesante y remarcable que los recursos proporcionados por el PST a las organizaciones participantes estuviera dividido en dos etapas, priorizando las condiciones materiales y el tiempo para investigación. Proyectos con un enfoque documental como "How to Read El Pato Pascual: Disney's Latin America and Latin America's Disney", o "Visual Voyages: Images of Latin American Nature from Columbus to Darwin" en The Huntington Library, son sin duda un inteligente ejemplo en la búsqueda de nuevas líneas de investigación y de relación, que solo podrían haberse generado bajo estas premisas, las cuales trataron de expandir campos de conocimiento sin repetir genealogías dadas.

Predominaron las exposiciones colectivas, algunas de gran calidad como "Memories of Underdevelopment: Art and the Decolonial Turn in Latin America, 1960-1985"[4] en el MCASD o la celebrada "Radical Women: Latin American Art, 1960-1985"[5] en el Hammer Museum, que surgieron desde la urgencia de "manifestar" lo no contado, aprovechando los recursos y el aparato de visibilidad del Instituto Getty. Confío en que desde lo macro se podrá en el futuro próximo repensar lo micro. Sin embargo, siento que las panorámicas generales, estos mapas visuales demasiado extensos, pueden también invisibilizar otras prácticas, limitándolas a un contexto parcial, restando importancia y porosidad a los detalles. Fueron muy pocas las exposiciones individuales que habrían ayudado a generar nuevas visiones sobre la práctica de ciertos artistas, consiguiendo posicionarlos de forma rigurosa dentro de la historia del arte, a partir de investigaciones minuciosas y detalladas.

Fueron escasos también los proyectos que priorizaron el trabajo con archivos documentales que provenían de artistas e instituciones en América Latina, los cuales habrían contribuido a componer esos contextos difíciles de visibilizar en extensas exposiciones colectivas. Sin duda, el Instituto Getty tiene una larga historia de colaboración con archivos en otras latitudes, pero tal vez hubiera sido una excelente oportunidad para fortalecer relaciones y afianzarlas a largo plazo, creando situaciones de equidad y propiciando que la información pueda tener un recorrido de ida y vuelta, a partir de sus lugares de origen.

4 "Memories of Underdevelopment", fue un proyecto colaborativo entre el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego y el Museo Jumex de la ciudad de México, curado por Julieta González. Tomando como referencia el periodo de 1960 a 1980, la investigación exploraba cómo los artistas latinoamericanos habían respondido con sus trabajos al fracaso del proceso moderno.

5 "Radical Women: Latin American Art, 1960–1985" fue una exposición enfocada en el trabajo de artistas mujeres latinoamericanas y mujeres latinas nacidas en Estados Unidos, trabajando entre 1960 a 1985 en diferentes medios, tomando el cuerpo político como referencia común y punto de partida para la investigación. La curaduría fue de Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta.

2. Estrategias de colaboración

Las colaboraciones equitativas y directas con curadores e investigadores latinoamericanos fueron escasas, ya sea desde el campo institucional como independiente. En muchos casos –y esto es una práctica extendida que habría que cuestionarse–, los investigadores que generan el conocimiento desde posiciones periféricas suelen convertirse en meros proveedores de la información. Me pregunto si no hubiera sido razonable y productivo para muchas instituciones en California trabajar en colaboración con museos e investigadores en Latinoamérica de forma sistemática, con el ánimo de entender las raíces, los detonantes y por supuesto, las diferentes investigaciones que se han realizado en torno a determinadas temáticas. Esta falta de colaboración ha generado proyectos que se configuran como una repetición, parcial o extendida, de proyectos que ya se han llevado a cabo desde Latinoamérica. Si bien es cierto que los temas son novedosos en una nueva situación geográfica, hay que pensar cómo se puede contribuir a expandir las investigaciones, creando proyectos que tengan sentido y notoriedad desde ambos lados.

Al final, esa visibilización mediática que ofrece el PST, contribuye también a invisibilizar las investigaciones locales y consecuentemente a los investigadores que no tienen la infraestructura de marketing o comunicación, o que simplemente surgen desde posiciones geográficas que no son tomadas en cuenta.

3. Audiencias

La mayor parte de las exposiciones –con contadas excepciones–, están teniendo muy poco margen de itinerancia más allá de algunos museos dentro de Estados Unidos. En cierta manera es lógico: exposiciones que requieren de altos costos de transporte y montaje son difíciles de transportar en el escenario global.

Tal vez, si se hubieran propiciado más trabajos de colaboración interinstitucional, se podrían haber generado simbiosis colaborativas, inclusive tratando de economizar en los *displays* expositivos, con el ánimo de hacerlos “itinerables”.

Otro punto interesante es el tipo de programas públicos que se desarrollaron para las exposiciones y el elenco de invitados que formaron parte de ellos. Aunque hemos tenido la oportunidad de contar con increíbles y pertinentes interlocutores que mediaron y fortalecieron a partir de subtemas las exposiciones, casi siempre eran investigadores exclusivos del ámbito local (latino o latinoamericano) sin un diálogo con otros escenarios. Me pregunto si no sería un plan a futuro invitar a sujetos de otras latitudes geográficas cuyo trabajo tenga y se ponga en relación con procesos desarrollados desde los supuestos márgenes, rompiendo así acotaciones geográficas. Hubiera sido interesante combinar diferentes intereses, abarcando otro tipo de contextualizaciones tanto geográficas como culturales que ayuden a diversificar audiencias.

∞

Estos breves comentarios responden a pequeñas observaciones y carencias que desde mi punto de vista podrían fortalecerse en el futuro y a las que estoy segura el PST ha contribuido para llamar la atención. Puntos, por otro lado, que no son exclusivos de un proyecto de esta envergadura, sino que diagnostican el trabajo curatorial en el tiempo presente. Sin duda, potenciar los tiempos y los recursos para investigación dentro de los museos, fortalecer la inclusión de otras voces y temáticas en las colecciones a la par que las líneas de trabajo de las universidades, desprenderse de una visión marginal y paternalista para entender otras formas de trabajo, desarticular cánones estéticos desdibujando jerarquías, son retos a tenerse en cuenta.

Bisagra Fashion Week

Bisagra + Kinderhook & Caracas


BISAGRA
Fashion Week
2018
Made in Peru
100% polyester
bisagra.org
Imported to Germany
by Kinderhook & Caracas
Kreuzbergstraße 42E,
10965 Berlin
M-AUDIO












BISAGRA


FRIEZ
FAIR

Bisagra Fashion Week Lima se realizó el 25 de agosto del 2018 en la galería 80M2 Livia Benavides.

Bisagra Fashion Week Berlín se realizó en colaboración con **Kinderhook & Caracas** –un proyecto de Christopher Kline y Sol Calero– en el marco del *Berlin Art Week 2018*. La exposición estuvo abierta al público del 22 de setiembre al 10 de noviembre del 2018.

Prendas de: Alexia Pedal, Anazé Izquierdo, Andrés Pereira Paz, Begoña Morales, Carlos León-Xjiménez, Daniel Tremolada, Eliana Otta, Fátima Rodrigo, Florencia Portocarrero, Gabriel Acevedo, Hiroshi Yoshimoto, Iosu Aramburu, Jimena Chávez, Juan Diego Tobalina, Liam Spak, Luis Enrique Zela, Macarena Rojas, Muriel Holguín, Natalia Revilla, Sebastián Cabrera.

Modelos en Berlín: Anastazja Moser, Enrique Cantillo, Flor Vecino, Nathan Gray, Mayra Rodriguez Castro, Diego Urbina.

Fotos Berlín: Chris Rinke, Joe Clark (p. 70). Fotos Lima: Vico Casquero (pp. 73, 76, 79 y 81).
Diagramación: Iosu Aramburu, Juan Diego Tobalina

EL MUSEO DE ARTE DE LIMA EN ARCO MADRID 2019

20. FEB - 27. MAY. 2019

REDES DE VANGUARDIA: AMAUTA Y AMÉRICA LATINA, 1926 - 1930

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (MNCARS)



BLANTON MUSEUM OF ART



21. FEB - 19. MAY. 2019

NASCA - PERÚ, BUSCANDO HUELLAS EN EL DESIERTO

Espacio Fundación Telefónica, Madrid

museumrietberg BUNDESKUNSTHALLE



23. FEB - 05. MAY. 2019

AMAZONÍAS

Matadero-Madrid, Centro de creación contemporáneo








WWW.MALI.PE













Perú

Mujeres Radicales

Una nueva genealogía para el arte latinoamericano[1]

Florencia Portocarrero

I

Los últimos dos años han sido tiempos de levantamiento de una conciencia feminista a nivel global y, como correlato, de una militancia pro derechos de la mujer que ha adquirido dimensiones y efectos insospechados. En Estados Unidos y Europa la manifestación más evidente de este renovado compromiso feminista fue *La marcha de las mujeres*. Convocada desde Washington para protestar contra los comentarios misóginos y racistas del recientemente electo presidente Donald Trump en enero del 2017, la iniciativa pronto se diseminó por 673[2] ciudades alrededor del mundo. Por otra parte, poco más de un año antes, en junio de 2015, se convocó desde Buenos Aires a *Ni una menos*, la primera edición de la marcha multitudinaria contra el feminicidio. Movimiento que inmediatamente tuvo réplicas masivas en otros países de Latinoamérica como Perú, México, Chile, Uruguay y Paraguay. Durante octubre del 2017, por otro lado, las redes sociales se vieron tomadas por la campaña #metoo (#yotambién) que busca visibilizar cómo el acoso sexual hacia las mujeres está normalizado en diferentes entornos profesionales.

La violencia y discriminación contra las mujeres es –por supuesto– un viejo problema, pero el activismo en su contra –potenciado por la viralización de la información en las redes sociales– ha adquirido nuevas proporciones y está empezando a permear diferentes espacios de la vida pública. El mundo del arte no es una excepción. Por el contrario, el 30 de octubre del 2017 se hizo tangible la capacidad del sector artístico para responder a estas situaciones cuando a raíz de las denuncias por coerción sexual en contra de Knight Landesman, uno de los editores de la revista *Artforum*, alrededor de 1,800 profesionales del arte firmaron una carta pública que se pronunciaba contra el abuso de poder en el medio.[3]

En medio de esta coyuntura tan convulsionada, durante el mes de setiembre del 2017, inauguró *Mujeres Radicales: arte latinoamericano, 1960-1985*[4], exposición curada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta[5] en el Hammer Museum.
No resulta una sorpresa, entonces, que la muestra se haya convertido en una de las más esperadas y con más cobertura mediática inauguradas dentro del marco de *Pacific Standard*

1 El presente ensayo fue originalmente comisionado por el curador Octavio Zaya y publicado en el número 60 de Atlántica: Revista de Arte y Pensamiento en mayo de 2018

2 Ver más en: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_2017_Women%27s_March_locations

3 Ver más en: https://news.artnet.com/art-world/not-surprised-read-blistering-open-letter-art-world-women-wrote-artforum-1132463

4 *Mujeres Radicales: arte latinoamericano, 1960 - 1985*, estuvo abierta al público en el Hammer Museum de Los Ángeles entre setiembre y diciembre del 2017. Entre abril y julio del 2018 en el Brooklyn Museum de Nueva York, y más tarde, entre agosto y noviembre del 2018, en Pinacoteca de Sao Paulo.

5 Es importante mencionar que la investigación y curaduría de la exposición contó con la asesoría de una red de colaboradores entre los cuales es necesario destacar a Marcela Guerrero (asistente curatorial) y Connie Butler (curadora en jefe del Hammer Museum).

Time: LA/LA[6]; una iniciativa de la Fundación Getty que nada a contracorriente del clima xenófobo que se vive en Estados Unidos y cuyo objetivo ha sido visibilizar la herencia cultural y artística de América Latina[7].

En efecto, *Mujeres Radicales: arte latinoamericano, 1960-1985,* toca fibras muy sensibles pues constituye el primer esfuerzo sistemático por investigar y visibilizar las prácticas experimentales de artistas mujeres latinoamericanas, chicanas y latinas entre los años 1960 y 1985 que, en mayor o menor medida, han sido omitidas de las grandes narrativas históricas del arte latinoamericano y norteamericano. Se trata, pues, de un proyecto de recuperación histórica que sigue la pauta de otras exhibiciones organizadas por curadoras e historiadoras del arte feministas en los Estados Unidos para luchar contra el "borramiento" de las contribuciones de las mujeres al campo del arte.[8]

Desde un inicio se ha dicho que *Mujeres Radicales: arte latinoamericano, 1960-1985,* es un proyecto que ha marcado un antes y un después en relación a los estudios con una perspectiva de género en Latinoamérica. Sin embargo, a lo largo de este texto quiero argumentar que los alcances de la muestra exceden los estudios de género, posibilitando nada más ni nada menos, que una nueva genealogía para el arte latinoamericano. Al mismo tiempo, quiero reflexionar acerca de cómo las prácticas de las artistas reunidas en la exposición interrogan al presente y sobre los desafíos que, inevitablemente, el proyecto deja pendientes.

II

La primera sala de *Mujeres Radicales: arte latinoamericano, 1960-1985* en el Hammer Museum, nos recibe con *Me gritaron negra* (1978), obra de la coreógrafa, compositora e incansable promotora de la cultura afroperuana Victoria Santa Cruz (1922-2014). La pieza autobiográfica –que está a medio camino entre la poesía y la video-performance– da cuenta de un episodio de discriminación y racismo vivido por la artista durante su infancia.

Mientras un grupo de jóvenes performers gritan al unísono la palabra negra, Santa Cruz recita: "Tenía siete años apenas, ¡Qué siete años, no llegaba a cinco siquiera! De pronto unas voces en la

[6] En el 2014 la Fundación Getty anunció una serie de subvenciones a instituciones artísticas del sur de California para la investigación y planificación de una ambiciosa exploración de arte latinoamericano y latino llamada Pacific Standard Time: LA / LA. Estas subvenciones se materializaron en más de 70 exposiciones y programas que se inauguraron simultáneamente en septiembre del 2017.

[7] Desde el año 2001 los latinos constituyen la minoría demográfica más grande en los Estados Unidos.

[8] Tal es el caso de: *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* (2007) curada por Maura Reilly y Linda Nochlin en el Brooklyn Museum; *Wack! Art and the Feminist Revolution* (2007) curada por Connie Butler en el Museo de Contemporáneo Arte en Los Ángeles y *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-1985* (2017) curada por Catherine Morris y Rujeko Hockley en el Brooklyn Museum.

calle me gritaron ¡Negra! ¿Soy acaso negra? me dije ¿Qué cosa es ser negra? Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía. Y me sentí negra, como ellos decían. Y retrocedí, como ellos querían. Y odie mis cabellos y mis labios gruesos y mire apenada mi carne tostada…"

Llevando al espectador por emociones como la vergüenza, la rabia y la indignación, Santa Cruz da cuenta de cómo el racismo es una realidad tan omnipresente y estructural que incluso llega a ser internalizada por sus víctimas, haciéndolas cómplices involuntarias de su propia opresión y convirtiendo la construcción de la identidad racial en un momento traumático.

A pesar de la experimentalidad formal de *Me gritaron negra* y de que se trata de una pieza que opera como una crítica estética a la estructura de la opresión racial y patriarcal en el Perú, ésta es sólo la segunda vez que se le presenta en el contexto de una muestra de arte contemporáneo[9]. Lo que es peor, la realidad es que se han hecho pocos esfuerzos por pensar las contribuciones de Santa Cruz a la cultura contemporánea en el Perú, más allá de su faceta como folclorista.

Santa Cruz es sólo una de 120 artistas incluidas en la exposición *Mujeres Radicales: arte latinoamericano, 1960-1985* cuyo trabajo ha sido silenciado por la historia oficial del arte. Partiendo de la conciencia de esta inmensa operación de censura,[10] a través de la exposición las curadoras Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta asumieron el compromiso de visibilizar la producción de estas artistas latinoamericanas, chicanas y latinas, al mismo tiempo que generar un marco teórico e interpretativo para dichas prácticas.

De hecho, Fajardo-Hill y Giunta son dos reconocidas historiadoras del arte que han liderado proyectos de relectura del arte latinoamericano desde los programas estéticos propuestos en la región, subvirtiendo las categorías de la historia del arte europeo.[11] Ahora bien, esta tarea se complejiza cuando se trata de mapear la producción artística en Latinoamérica desde la óptica del feminismo. No sólo porque a que a diferencia de muchos movimientos del arte, el feminismo no puede ser definido por un soporte, un enfoque o un estilo en específico, sino porque –con la excepción de México– el feminismo no

[9] Previamente, *Me gritaron negra,* la obra de Santa Cruz fue incluida en *Lee mis labios,* exposición curada por Miguel A. López entre el 21 de octubre del 2015 y el 27 de febrero del 2016 en TEOR/ética (San José, Costa Rica)

[10] En Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes (Tomando la medida del sexismo: hechos, cifras y soluciones), artículo publicado en el 2015 en Artnews, Maura Reilly denuncia la desigualdad entre hombres y mujeres artistas, llegando a la conclusión de que existe una censura implícita a las mujeres, quienes en el mejor de los casos, llegan a representar el 30% del mundo del arte. Ver más en: http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/

[11] Fajardo-Hill fue curadora en jefe y vicepresidente de asuntos curatoriales en el Museum of Latin American Art, (MOLAA) en California (2009-2012). Fue directora y curadora en jefe de Cisneros Fontanals Arts Foundation (CIFO) y Ella Fontanals Cisneros Collection (2005 y 2008). También es la curadora de la iniciativa Sayago y Pardon, *Abstraction in Action*, un proyecto multi-plataforma sobre abstracción contemporánea en América Latina. Por otro lado, Giunta ha sido directora del Center for Latin American Visual Studies (CLAVIS) en la Universidad de Texas, Austin. Investigadora del CONICET y del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (FFyL-UBA). Es autora, entre otras obras, de *Vanguardia, internacionalismo y política* (2008) y *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (2009). Recientemente curó, junto a Agustín Pérez Rubio, la muestra *Verboamérica* en el MALBA.

constituyó un motor artístico en los países latinoamericanos. Las curadoras sostienen que la extendida militancia en los partidos de izquierda entre las mujeres relegó al feminismo a una causa secundaria. No obstante, ello no implica que en las artes visuales no se haya problematizado las representaciones sociales de lo femenino. Muy por el contrario, a lo largo de su investigación Fajardo-Hill y Giunta encontraron que durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, artistas latinoamericanas, latinas y chicanas produjeron obras que no sólo introdujeron transformaciones radicales a nivel formal,[12] sino que alteraron la manera en la que el cuerpo de la mujer había sido previamente representado; tanto por las convenciones del arte académico del siglo XIX como por el modernismo del inicio del siglo XX.

[12] Irónicamente las mismas cualidades que han sido celebradas en el trabajo de sus contrapartes masculinos durante del s. XX –léase posición antisistema, experimentalismo, originalidad y la no conformidad` han sido los rasgos más característicos de este grupo de trabajos previamente dejados de lado.

El período elegido para la muestra (1960-1985) permite justamente abordar el comienzo de esa transformación. Es decir, el momento histórico en el que esta revolución de los cuerpos se produjo y se multiplicó en numerosas iconografías. Al mismo tiempo, posibilita entender cómo para estas artistas la exploración del cuerpo –en su especificidad sexual, racial y social– se convirtió en un vehículo para intervenir en la esfera pública desafiando la censura impuesta por gobiernos represivos. En sintonía con lo anterior, *cuerpo político* es la categoría planteada por Fajardo-Hill y Giunta como marco interpretativo para agrupar estas prácticas –que ubicadas entre un intenso cuestionamiento de las representaciones del cuerpo y la violenta realidad de las dictaduras– redefinieron el lenguaje de lo contemporáneo en la región.

III

El montaje de *Mujeres Radicales: arte latinoamericano, 1960-1985* rompe el clásico recorrido cronológico y de representación nacional, e incluye más de 280 obras divididas en nueve núcleos temáticos en los que conviven una multiplicidad de medios:[13] *Autorretrato; Paisajes corporales; Performando el cuerpo; Mapeando el cuerpo; Resistencia y miedo; El poder de las palabras; Feminismos* y *Lugares Sociales y Lo Erótico.*La lógica del montaje no consistió, entonces, en establecer conexiones formales entre los trabajos, para finalmente agruparlos bajo una misma categoría. Mucho menos en intentar inscribir a las

[13] pintura, dibujo, escultura, pero sobre todo, fotografía y video.

artistas en las mismas narrativas que las omitieron o que escogieron sólo a algunas pocas por ser semejantes a sus contrapartes masculinos. Por el contrario, la exposición nos propone un modelo de hacer genealogía basado en entender las luchas políticas que estas prácticas representaron, las maneras de enfrentarse a las estructuras de poder en cada uno de los países donde estuvieron inscritas y el tipo de subjetividad que buscaban hacer pública.

En el ensayo *How to Install Art as a Feminist*,[14] la historiadora del arte y curadora Helen Molesworth se pregunta cómo introducir el discurso feminista al museo de forma que éste realmente tenga impacto en las maneras en cómo se construyen narrativas históricas a través de la lógica espacial de la exposición. Molesworth sostiene que la forma de construir influencia, producción e interpretación histórica ha estado basada en una narrativa familiar bastante tradicional. Esta es, la narrativa edípica; ya sea en la versión "del hijo que mata al padre" (metáfora del triunfo de un estilo sobre otro) o la "de la madre y la hija" (donde la idea es, más bien, la de conservar la tradición).

[14] Helen Molesworth, "How to Install Art as a Feminist" en *Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art*, eds Cornelia H. Butler and Alexandra Schwartz (Nueva York: Museum of Modern Art- MOMA, 2010), 499-513.

Molesworth afirma que debido a la constante amenaza de invisibilización, las mujeres artistas históricamente han buscado el vínculo más que la separación. Es decir, han intentado afianzar la relación con sus predecesores en lugar de apostar por la superación de los mismos. Ahora bien, en contraposición, al modelo edípico, el texto nos invita a pensar qué implicaría "espacializar" una narrativa histórica queer; donde la atención se desplaza de nuestros padres y madres hacia nuestros contemporáneos y donde la "familia" es elegida por las luchas compartidas y no por los compromisos adquiridos.

Precisamente, esta es la sensación que uno se lleva al recorrer las distintas salas de *Mujeres Radicales: arte latinoamericano, 1960-1985* en el Hammer Museum. Es así que, lejos de una historia vertical, jerárquica y evolutiva, la muestra propone un recorrido rizomático y no lineal abierto a intercambios inesperados. En el núcleo *Autorretrato*, por ejemplo, es emocionante ver reunidas a la artista peruana Teresa Burga (1935) con *Autorretrato. Estructura. Informe. 06/09/72* (1972), una serie de diagramas y documentos médicos que dan cuenta de un escudriñamiento científico de su propia identidad; con *Antes y Después* (1981), foto performance en la que la artista mexicana Silvia Salazar Simpson (1939) se

retrata con la cabeza y el rostro completamente cubiertos de plantas, tierra e incluso gusanos, sugiriendo un retorno a lo orgánico.

En *Lugares sociales*, núcleo que reúne a artistas que buscaron visibilizar grupos socialmente marginalizados es posible encontrar a Ana Bella Geiger (1933) con *Brasil Nativo, Brasil Alienígena* (1977), una serie de postales donde la artista confronta retratos de mujeres indígenas con retratos propios y de amigas; el famoso registro fotográfico de la comunidad transexual chilena de mediados de los ochenta de Paz Errázuriz (1944); y una serie de foto performances de la artista chicana y ex-integrante del colectivo *Asco*, Patssi Valdez (1951), que parodia y subvierte la representación de la identidad latina en la esfera pública estadounidense.

Por otro lado, en *Mapeando el cuerpo*, núcleo que explora el lugar social del cuerpo femenino destacan obras tan disímiles como *Barrigas* (1979-1983), la ambivalente puesta en escena de la maternidad por la artista peruana Johanna Hamann (1954); la performance-homenaje a la menstruación de la colombiana María Evelia Marmolejo (1958) titulada *11 de marzo- ritual a la menstruación, digno de toda mujer como antecedente del origen de la vida* (1981); y *O eu e o tu* (El yo y el tú) (1967) traje de látex para dos personas a través del cual la famosa artista brasileña Lygia Clark (1920) buscaba potenciar la exploración mutua y las posibilidades de percepción sensorial a través de la integración del cuerpo en el arte.

Entre las muchas piezas reunidas el núcleo *Resistencia y miedo* encontramos el registro de la acción *El encierro* (1968) de Graciela Carnevale (1942), en la que la artista literalmente encierra a su público dentro de la sala de exposición; *É o que sobre* (Lo que sobra) (1974), pieza en la que la artista de origen italiano Ana Maria Maiolino (1942) se retrata con una tijera en la lengua y la nariz en alusión al clima de represión asfixiante vivido en Brasil durante los años de dictadura. Asimismo, incluye *Rape Scene* (Escena de Violación) (1973) de la cubana americana Ana Mendieta (1948), performance en la que la artista expone su cuerpo desnudo de la cintura hacia abajo, atado de pies y manos y con las piernas ensangrentadas, con el fin de hacer evidente cuán extendida está la cultura de la violación entre nosotros. En el núcleo *Lo Erótico* sorprende por su sentido del humor

Cama (1974) de la artista colombiana Feliza Bursztyn (1933), una escultura de tela roja brillante que envuelve una masa mecánica que tiembla sugiriendo una copulación constante. También encontramos *Ruido* (1984) de Karen Lamassonne (1954), una instalación que muestra a una mujer desnuda acostada frente a un televisor en un intrigante juego de autoerotismo. En la misma línea, está *Colchón* (1964/1985) de la argentina Marta Minujín (1943), un volumen escultórico blando y colorido que funciona como una metáfora de la liberación sexual vivida desde finales de los sesenta.

Lamentablemente el espacio queda corto para repasar los nueve núcleos planteados por las curadoras, y sobre todo para dar cuenta de cada una de las obras y de los múltiples diálogos que se generan cuando son puestas en relación. No obstante, es elemental reconocer que *Mujeres Radicales: arte latinoamericano, 1960-1985* propone un modelo de genealogía alternativo y más coherente con los ideales feministas -que en contraposición a las narrativas basadas en la exclusión, el rechazo y el triunfo- se articula alrededor del cuerpo y nos invita a reflexionar sobre las líneas de influencia. El resultado es una historia donde son visibles las experiencias y condiciones de producción compartidas entre las artistas a pesar de las distancia geográfica y temporal.

IV

A diferencia del montaje, y posiblemente por motivos didácticos, el catálogo de *Mujeres Radicales: arte latinoamericano, 1960-1985* sí propone un recorrido lineal. Una serie de artículos especialmente comisionados a un grupo de especialistas[15] busca brindar un panorama más completo y profundo de las intersecciones entre arte y feminismo en cada uno de los países de la región. La publicación incluye, también, biografías de las artistas escritas por un grupo de investigadoras[16] y un portafolio de imágenes de las obras que formaron parte de la exposición.

El catálogo, que desafortunadamente sólo está en inglés, constituye un documento cuya contundencia deja claro que no se puede seguir haciendo historia del arte latinoamericano, latino y chicano excluyendo a las mujeres, y que su incorporación a las narrativas arte históricas implica tanto un proceso de deconstrucción de categorías basadas en un modernismo masculinista como "el

[15] Los textos fueron comisionados a: Rodrigo Alonso, Julia Antivilo Peña, Connie Butler, Rosina Cazali, Karen Cordero Reiman, Marcela Guerrero, Carmen María Jaramillo, Miguel A. López, Mónica Mayer, María Angélica Melendi, María Laura Rosa y Carla Stellweg.

[16] Las biografías fueron escritas por: January Parkos Arnall, Dorota Biczel, Leslie Cozzi, Mariana Von Hartenthal. Michael Nock, María Rodríguez Bennie, Courtney Smith.

buen gusto" y la "calidad de la obra"; como una ampliación de nuestra manera de entender la estética y la teoría política de las imágenes.

Por otro lado, durante el congreso *El cuerpo político en el arte latino y latinoamericano*, llevado a cabo en el Hammer Museum a sólo tres días de inaugurada la muestra, las curadoras invitaron a un grupo de artistas y teóricos a pensar juntos acerca de los desafíos que la exposición plantea. En ese contexto, el curador brasileño Adriano Pedrosa se preguntaba cómo hacer para continuar con la tarea de visibilizar las prácticas de estas artistas que, sin duda, han sido desatendidas en sus propios países. Por otra parte, el curador Miguel A. López recalcó cómo Victoria Santa Cruz es la única artista negra incluida en la exposición, además de enfatizar en la ausencia de artistas indígenas. Subrayando que las decisiones curatoriales pueden interrumpir o perpetuar las lógicas de exclusión, durante su intervención el curador peruano se preguntaba qué cambios en nuestras metodologías curatoriales implicaría incluir las voces y experiencias de las mujeres latinoamericanas distintas del movimiento feminista predominantemente mestizo y de clase media.

Sin duda *Mujeres Radicales: arte latinoamericano, 1960-1985* deja muchos desafíos pendientes: la urgencia de continuar la tarea de revisar las narrativas arte históricas latinoamericanas y, por supuesto, la de problematizar las relaciones entre raza y producción artística en la región. De hecho, hablar de una práctica curatorial crítica o descolonizadora desde Latinoamérica involucra también reconocer el papel que el colonialismo y el racismo continúan jugando en la construcción del canon artístico moderno y contemporáneo; y el consecuente proceso de "subalternización" de las historias del arte y la estética de las civilizaciones "no occidentales" del subcontinente. Quizás sólo una labor curatorial comprometida con una postura ética feminista e interseccional[17] pueda subvertir estas jerarquías y promover la visibilidad de las formas de creación artística de artistas latinoamericanas indígenas, afrodescendientes, campesinas y populares, que indudablemente son las más vulnerables al sistema patriarcal moderno.

[17] Capaz de articularse a otros proyectos políticos y teóricos.

Dicho esto, es igualmente importante reconocer que la exposición ha dado un paso muy importante para establecer un

nuevo parámetro para la discusión, la exhibición y la investigación sobre el arte contemporáneo latinoamericano. Como afirman Fajardo-Hill y Giunta en una entrevista en la revista *Artishock*:[18] "... una exposición como esta invita a revisar aquello que hemos dejado de lado, abandonado y que podemos reevaluar desde la dimensión histórica como un núcleo de experiencias estéticas innovadoras en su tiempo y con profundas consecuencias en el presente."

[18] Ver más en: http://artishockrevista.com/2017/10/05/andrea-giunta-cecilia-fajardo-hill-radical-women/

La revolución en la representación de los cuerpos llevada a cabo por las artistas reunidas en *Mujeres Radicales: arte latinoamericano, 1960-1985* anticipó el paso de lo macropolítico a lo micropolítico y la problemática de la producción de la subjetividad. En ese sentido, se puede afirmar que estas artistas abrieron el camino para las agendas y reivindicaciones formuladas desde las comunidades lesbianas, gays, trans y queer en Latinoamérica. Desde el presente y dada la nueva fuerza de los gobiernos de derecha, los nuevos nacionalismos y fascismos, es cada vez más necesario que reconozcamos los logros de las mujeres artistas que con pocos referentes – y sin los derechos que el día de hoy damos por sentados – se atrevieron a confrontar, parodiar y subvertir regímenes de representación omnipresentes y catalizaron procesos de transformación social. Que estos mismos regímenes permanezcan activos en el mundo del arte y en otros campos es evidencia de que la lucha feminista por dar voz a nuevas subjetividades y otras formas de existir en el mundo es hoy más importante que nunca.

De sures, sudakas y la movilidad de las instituciones artísticas

Eliana Otta

En 2017 fui una de las doce personas seleccionadas para participar de la primera residencia organizada por Capacete fuera de Río de Janeiro, donde opera desde hace veinte años. Diez artistas latinoamericanos vinimos a Atenas a trabajar y vivir con dos artistas griegos, aunque el grupo incluía también curadores e investigadores. Mejor dicho, siendo del sur, americano o europeo, éramos todos "mil oficios".[1]

Capacete había lanzado una convocatoria abierta, en la que explicaba sus motivaciones para ir a Grecia, en el contexto de la Bienal de Atenas y la visita de la documenta 14. Mientras la institución alemana elegía como título para esta edición *Learning from Athens*, y se aliaba a la revista *South as a state of mind*, Capacete se preguntaba:

"¿Qué significa desplazar una iniciativa experimental, colectiva, basada en el aprendizaje y la investigación, de un continente a otro, y específicamente, del hemisferio sur al sur del norte?, ¿Qué motiva tal dislocación y qué es lo que implica?, ¿Cómo tal iniciativa se vincula con un nuevo contexto, tomando en cuenta la complejidad y heterogeneidad de sus comunidades, historias y dinámicas socio-culturales?".

Con estas preguntas planteadas, con el apoyo de donaciones privadas y el auspicio del Instituto Goethe, el ambicioso proyecto brasileño llegó a Atenas, antes que los visitantes de documenta 14, y hasta mucho después que terminara el mega evento. Así, vivimos nueve meses en una ciudad que ahora es comparada con Berlín de los 90s, por su gran cantidad de espacios abandonados, su intensa vida cultural y una incipiente gentrificación que se sirve de artistas que la encontramos bastante más amable para vivir que otras capitales europeas.

- "¿Qué significa desplazar una iniciativa experimental de un continente a otro, y específicamente, del hemisferio sur al sur del norte?"

La experiencia vivida no alcanza para responder esta pregunta, pero permite esbozar algunas ideas. Me disculpo por el abuso de las comillas en el texto, pero son necesarias ante la cantidad de generalizaciones que hago en este corto espacio.

[1] Lxs participantes fueron: Jarí Malta (Uruguay), Gris García (México), Raúl Hott (Chile), Sol Prado (Argentina) Fabiana Faleiros (Brasil), Rodrigo Andreolli (Brasil), Gian Spina (Brasil), Michelle Mattiuzzi (Brasil), Jota Mombaca (Brasil, se retiró en junio), Nikos Doulos (Grecia) y Vasiliki Sifroustadaki (Grecia). Helmut Batista, director de Capacete, estuvo en Atenas durante toda la residencia. Amilcar Packer (Brasil) y Ana Dupas (Brasil) estuvieron un mes y medio con nosotros.

Capacete se ha caracterizado por recibir numerosos artistas europeos en su programa de residencia, siendo para muchos de ellos la puerta de entrada a Suramérica. Esta vez la operación inversa nos permitió descubrir la buena disposición de "los griegos" hacia "Latinoamérica", de la cual conocían sobre todo el fútbol, al Ché Guevara, a los Zapatistas, Frida Kahlo y en general, las historias de resistencia o lucha. El entusiasmo que "nuestra" presencia generaba en un contexto poco visitado por sudamericanos, solía ser explicado por hermanarnos del lado de David, defendiéndonos con calidez y buen humor de los Goliats del mundo, impresión probablemente alimentada por la crisis. Paradójicamente, aunque no sorprende en el mundo del arte, las pocas experiencias remuneradas que podíamos haber tenido hasta ahora, y que tuvimos durante ese año varios de nosotros, fueron en países con economías fuertes, como Alemania y Austria. Así como documenta, la movilidad y supervivencia de los artistas "críticos" o "radicales" depende en gran medida de las potencias que los Davides intentamos interpelar.

Aprendiendo a convivir en esa ciudad nueva, empezamos por donde acostumbramos: la fiesta. Confirmamos una y otra vez los estereotipos, quejándonos continuamente de la falta de baile, apropiándonos de un bar y despertando energías corporales que habían estado dormidas (según algunos, por la situación económica). Eso nos diferenciaba enormemente de la mayoría de turistas culturales atraídos por la documenta, provenientes especialmente del norte de Europa.

Mientras "los griegos" se quejaban de sentirse excesivamente observados por "los europeos" (entre quienes no se incluyen), "nosotros" podíamos percibir esas dinámicas desde una posición privilegiada, fuera de las tensiones entre "ellos" y "los alemanes". Estas tensiones sin embargo no fueron explícitamente abordadas en los espacios de discusión de documenta, a pesar de algún vano intento y sobre todo por la ausencia de asistentes locales en dichos eventos. Sí se evidenciaron en otros lugares, como durante la charla de Jacques Rancière en la Escuela de Bellas Artes, donde ante el pedido de "un alemán" para que la gente guarde silencio y orden, "una griega" respondió que "quizá las cosas funcionan así en su país, pero no en el nuestro."

- "¿Qué significa desplazar una iniciativa colectiva…?"

La palabra "colectiva" tiene amplias y variadas resonancias en el contexto griego, y específicamente el ateniense, por su gran cantidad de espacios organizados para recuperar la ciudad de la privatización, defenderla del fascismo y solidarizarse con los refugiados. En nuestro caso, esa palabra era a veces reemplazada por "grupo", en medio de constantes debates sobre si queríamos o no trabajar juntos. Habíamos sido invitados como individuos con la posibilidad de trabajar colectivamente, y aunque la mayoría teníamos experiencia al respecto, hacerlo no era necesariamente una prioridad compartida. El desplazamiento entonces no era de un colectivo como tal, sino de la posibilidad de crear uno, con sus complejas implicancias.

Desde el comienzo asumimos algunas decisiones conjuntas, como el no mostrarnos nuestros trabajos hasta estar todos, pues fuimos llegando a destiempo. Sin hacerlo conscientemente, apostamos por conocernos primero por medio de la convivencia y así, posteriormente, nuestras prácticas y discursos artísticos pasaron por el tamiz de los lazos afectivos en desarrollo. Esa misma convivencia y afectividad conflictuaron eventualmente el trabajo colectivo, sobre todo cuando no atendíamos lo suficiente a las colectividades externas, con sus propios desafíos de comprensión y traducción. Poco a poco aceptamos que había quienes se concentrarían en sus prácticas individuales, así como quienes impulsarían el trabajo grupal, y vimos que como grupo necesitábamos tareas concretas sobre las cuales discutir. Desde fuera éramos vistos como "los capacetes" o "los brasileños" y la curiosidad sobre qué hacíamos tanto tiempo ahí alimentaba de alguna manera la presión por llegar a "hacer algo".

- "¿Qué significa desplazar una iniciativa basada en el aprendizaje y la investigación…?"

"Nuestras" ideas sobre "aprender" por supuesto diferían. Capacete nos ofrecía clases de griego, pero éstas resultaron no ser prioridad para la mayoría. La dificultad del idioma y la predominancia del inglés en los círculos por donde nos movimos, hicieron que éste fuera, como se nos había adelantado, el principal idioma para comunicarnos. Nuestros distintos grados de familiaridad con él, el *portuñol* de la convivencia doméstica y el rudimentario griego de quienes persistimos en el intento, hicieron que el aprender estuviera necesariamente vinculado a la acción de traducir.

Intentamos organizar otro tipo de encuentros con agentes locales que nos ayuden a comprender el contexto, mientras cada uno dirigía su mirada hacia distintos fenómenos: la gentrificación y transformación de la vivienda, la relación entre crisis y sexualidad, los efectos de la situación política y económica en las subjetividades, la situación de los refugiados, entre otros. Para los dos griegos, que habían estado viviendo fuera del país hasta entonces (como gran parte de la escena artística post crisis), la residencia implicó redescubrir la ciudad y su (no)lugar en ella.

Los talleres que habían sido ofrecidos inicialmente, por una alianza entre Capacete y Paul Preciado, director de programas públicos de documenta, fueron constantemente postergados. La desorganización del *Parlamento de los Cuerpos*[2] finalmente nos puso en una encrucijada, pues ante la cancelación de las invitadas con quienes trabajaríamos, nos propusieron realizar una actividad con solo tres semanas de antelación y un presupuesto muy limitado para la cantidad de gente que éramos. Luego de un intenso debate, aprendimos a decirle no a la documenta. Quizás por lo acostumbrados que estamos a las precariedades del Sur, consideramos que no debíamos conceder una vez más, especialmente cuando la invitación venía de una entidad de tales dimensiones. Así, sin figuras tutelares fuertes, poco a poco fuimos entendiendo que ese año estábamos ahí no solo para "aprender de Atenas", sino, sobre todo, de y entre nosotros.

[2] El encuentro de ocho de los doce residentes en Río de Janeiro produjo un pequeño programa público y la presentación de un libro que compila los textos producidos en Atenas, incluyendo colaboraciones de artistas y curadoras griegas. El libro, "Experiencing connection issues" debe su título a haber sido trabajado vía skype, y puede descargarse gratuitamente en la página web de Capacete. www.capacete.org

-"¿Cómo tal iniciativa se vincula con un nuevo contexto, tomando en cuenta la complejidad y heterogeneidad de sus comunidades, historias y dinámicas socio-culturales?"

Poco a poco también comprendimos que el marco temporal propuesto por Capacete fue un acierto. Mientras los turistas culturales iban y venían y los mega eventos terminaban, nosotros persistíamos. Seguíamos organizando fiestas y conociendo gente en inauguraciones y charlas, colaborando en centros comunitarios, visitando estudios de artistas, saludando al señor de la bodega de la esquina y a los dueños de los bares que frecuentábamos, así como planeando proyectos no sujetos al imperativo productivo del arte contemporáneo global.

Fue un acierto también esperar a que pasara el verano y la resaca de documenta para organizar nuestro programa público. Las sesiones tuvieron gran asistencia y las actividades fueron agradecidas, sobre todo las sesiones diurnas de baile, sin alcohol, entre charla y charla, para reactivar los cuerpos y la atención al retomar las conversaciones.

Nuestra actividad más problemática probablemente pecó de ambiciosa, pues tratamos de plantear preguntas complejas a interlocutores con puntos de vista casi irreconciliables que llevaron el diálogo a un punto ciego. A pesar de las tensiones evidentes, muchos celebraron la intención de cuestionar por ejemplo la poca presencia de mujeres en el espacio público griego, comentando que es algo no discutido fuera de los activismos feministas o *queer*. Aunque ese día nos conflictuó, creo que vale la pena hablar todos desde una posición incómoda, como terminó ocurriendo entonces, pues nadie podía defender sus pocas certezas con la seguridad que nos da el expresarnos entre gente que las comparte. Aun así, habíamos quienes pensamos que las convicciones de los invitados no estaban tan lejos entre sí como la situación aparentaba, y que era la disección de ciertas palabras específicas la que dinamitaba los puentes entre ellos.

Las preguntas planteadas por Capacete en su convocatoria las seguimos pensando en nuestro reencuentro en Río (ocurrido este pasado mes de julio), y probablemente a largo plazo, entre quienes ahora somos cómplices para seguir incomodándonos y reacomodándonos hacia lugares desconocidos.

La escucha atenta y la traducción cuidadosa se revelaron como ejercicios indispensables para estos desplazamientos que nos remecen. Una expresión del portugués que me ha impresionado profundamente quizá nos da una pista de cómo vincularnos con comunidades y contextos distintos: "A gente" significa "la gente", pero implica un yo que es tú que es nosotros, e incluso puede parecer un ellos a un oído poco entrenado, si el "nosotros" comparte el mismo espacio con otros desconocidos. "La gente va a comer ahora", "¿cómo se llama el bar donde la gente está?", al escuchar esas frases solía sentirme incluida en acciones o situaciones que no sabía si me competían o no. El descubrirlo dependía entonces de mi participación, porque no había un "nosotros" o "ellos" que separara los terrenos clara y anticipadamente.

En tiempos de nacionalismos extremos, xenofobias y polarizaciones reaccionarias, la expresión señala un horizonte liberador. En este caso el lenguaje no clausura las conexiones ni exige determinar las identidades, si no que más bien abre las posibilidades a que los vínculos se revelen mediante el interactuar y el hacer.

Artistas seleccionados para el programa de movilidad Matadero Madrid – AECID



ANTONIO PAUCAR

Una coproducción de Proyecto AMIL en ARCO 2019



ELIZABETH VÁSQUEZ Y FRANCES MUNAR

Polen estudio de cerámica







Ceder la voz

Gris Gracía

I.- Horizontal
La palabra horizontal para mí siempre estuvo en relación con el paisaje.
Crecí en la ciudad de las montañas, Monterrey, al norte de
México, mirando continuamente hacia arriba o desde arriba.
La primera vez en mi vida que vi un horizonte en línea recta me
desbordó la sensación de desconcierto.
Mi forma de ubicarme en el mundo siempre estaba basada en
las montañas.
El horizonte del mar era más cercano a algo irreal que a algo bello.
Nunca aprendí a nadar.

En Monterrey si tienes dinero vives en lo alto de un edificio
o arriba del cerro, allí donde las licitaciones son ilegales y los
terrenos terminan costando el triple, porque “la vista lo vale”.
La medida del precio corresponde a lo alto desde donde
observar la ciudad.
Por ejemplo un penthouse.

I
II
III
IIII
IIIIII

Las casas más pobres suelen ser de una planta.
Las más baratas en un edificio están en la parte de abajo.

En el norte hablamos fuerte.
GRITAMOS
Parecemos molestos todo el tiempo.
No sabemos hablar “quedito”.
Cuando la voz registra un sonido alto suele graficarse
masomenos así:

I
II
III
IIII
IIIIII

Cuando hay silencio suele registrarse así:

En el norte no solemos quedarnos callados.

Nunca antes había pensado las relaciones entre el registro de la voz, los precios de las casas, la vista desde arriba, las montañas o el porqué nunca aprendí a nadar. La reflexión comenzó hace unos meses cuando Eliana Otta nos invitó a participar de un taller en la ciudad de Atenas donde se cuestionaba nuestro contacto con la tierra o el suelo. *"¿Qué pasa si el suelo es el mejor lugar para reflexionar sobre las batallas cotidianas? ¿Qué pasa si solo después de compartir el mismo terreno, al mismo tiempo, podemos descubrir otras maneras de compartir lo que viene después de levantarse?"*

La poética que plantean estas preguntas detonó en mi cuerpo una serie de reflexiones tan fuertes que le pedí a Eliana replicar la estrategia en un taller pensado y construido para hacer en Monterrey. Tumbados sobre el suelo, reflexionamos de forma grupal sobre el tiempo que pasamos en reposo, nos vigilamos las espaldas, las compartimos, lanzamos lo que entendíamos por horizontal y las experiencias que creíamos más o menos relacionadas a ello.

Me di cuenta que hasta hoy puedo recordar más experiencias verticales que horizontales. En aquel momento no mencioné en voz alta la más reciente de ellas, pero ahora, aquí, intento desmenuzarla.

II.-
V
E
R
T
I
C
A
L
:
Documenta 14
Subirse a un ladrillo y marearse.

Si bien Documenta surge en 1955, en una situación de posguerra, con la intención de acercar el arte a la gente después de la

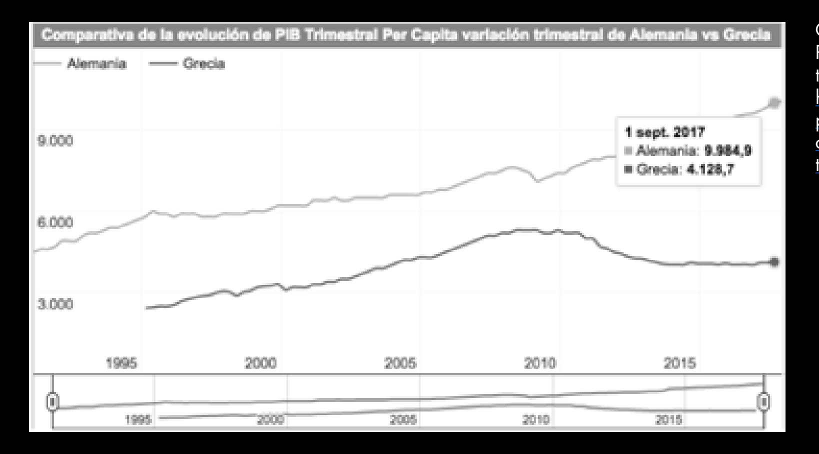
segunda guerra mundial, la edición 14 surge en una situación de guerra. Paul Preciado, curador de programas públicos, lo anuncia de forma clara, previo a la inauguración:

"Documenta surgió de un sentimiento de urgencia. No a partir de una situación de posguerra, sino de una guerra económica y política. Una guerra de las clases dirigentes contra la población mundial, una guerra del capitalismo global contra la vida, una guerra de las naciones y las ideologías contra los cuerpos y las inmensas minorías." [1]

[1] Paul B. Preciado, La exposición apátrida, El País, 2017, https://elpais.com/cultura/2017/04/05/babelia/1491405260_376869.html

Con esta idea la edición 14 de este evento decidió ir de Alemania, su sede original, a Grecia intentando hablar de la crisis Europea y ampliar la noción del sur (noción ambigua que depende sin duda alguna de quién y desde dónde se vea). Este acto de traslado ha sido observado -y señalado- por muchos como un gesto colonial por diversas razones.

Atenas lidia con las consecuencias de una crisis a nivel humanitario. La población subsiste en una economía fragilizada a la que cada vez le suman más medidas de austeridad, enfrenta un severo problema de drogas y descontrol de estupefacientes entre la comunidad más vulnerabilizada, lidia con conflictos entre grupos anarquistas y la policía, mientras en la ciudad se integran o desplazan los campos de refugiados y espacios tomados. Sin duda un lugar donde se refleja la decadencia y la muerte de la guerra económica que Europa provoca, no sólo en territorio denominado "europeo", sino también en aquellos lugares que están fuera de sus fronteras (muchos de ellos denominados como "sur" desde la propia Documenta).



Comparativa de la evolución de PIB Trimestral Per Capita variación trimestral de Alemania vs Grecia https://www.datosmacro.com/paises/comparar/alemania/grecia?sector=PIB+Trimestral+Per+Capita+en+Euros&sc=XE05#tbl

"No hay mejor lugar que un bote para entender la condición paradójica del capitalismo global" fue la cita fácil para justificar *Boats of history* [2], una sesión de charlas en el marco del programa público de documenta donde se habló de la historia política del Mediterráneo, las costas de Atenas y el puerto de Pireos.

[2] Boats of history fue una serie de charlas en el programa público de documenta, Parlamento de los Cuerpos, documenta 14, con los ponentes Servanne Jollivet, Anna Papaeti, Pavlos Hatzopoulos, Nelli Kambouri y Giorgos Maniatis.

El "bote documenta" nos recibió con un desayuno continental. La barra libre y las selfies eran la sensación a la par que se discutían políticas de migración. Preciado nos invitaba a mirar desde la ventana limpia de nuestro camarote el puerto de Pireos mientras se enunciaba "cuerpos excluidos", "refugiados", como si fueran términos, como si la palabra sólo contuviese letras, como si fueran materia de investigación, como marcando unas líneas imaginarias entre un "ellos" y un "nosotros", para terminar "poetizando" sobre el acto de mirar a lo lejos el puerto desde el mar…

Esa sensación me mareó.

III.- (Im)Poner la voz

El 5 de julio de 2015 el Gobierno Griego decidió no escuchar la respuesta del pueblo, donde se respondió "Oxi" (No), ante el referéndum sobre si seguir dentro de la Unión Europea y acatar las medidas de austeridad impuestas por el Banco Central Europeo. Con ello llegó el fracaso democrático y el parlamento se volvió una institución en ruinas. La reacción de la gente y los cuerpos reunidos en calles y espacios públicos de Atenas, dieron forma al concepto del Parlamento de los cuerpos, nombre que Preciado le da al programa público de documenta, con la idea de conformar un nuevo parlamento vivo.

Sin embargo quienes conformamos, por ratos, ese parlamento fuimos públicos muy específicos del arte contemporáneo: artistas/curadores internacionales, estudiantes de artes (en su mayoría de programas del norte de Europa), el equipo de documenta y alguno que otro agente local. En verdad ese parlamento careció de representatividad griega, pero -paradójicamente- esto no le preocupó a Preciado, quien anunció que no le interesaba la audiencia, sino que incluso creía que ésta no existe.

La dirección de documenta propuso un supuesto proyecto donde la exposición se entendiera *"…como un servicio público, como un antídoto contra la austeridad económica, política y moral."* [3] El gesto, que en teoría lo sustentaba, sería dejar de lado toda institución privada y llamar a las instituciones públicas a hacer parte del proyecto. Sin embargo, el concepto de públicos y de público fueron abstractos y se veían sesgados por diversas razones, entre ellas, una pésima comunicación que replicaba la misma publicidad que en Kassel. Un póster con un 14 y unas fechas que a los habitantes de la ciudad no les decía nada. No hace falta explicar las diferencias entre lo habitual del evento en su sede original (donde lleva más de 60 años sucediendo) y el *aterrizaje de ovni* que implicaba en Atenas.

[3] Paul B. Preciado, La exposición apátrida, El País, 2017, https://elpais.com/cultura/2017/04/05/babelia/1491405260_376869.html





Póster de documenta 14 intervenido, Imagen de Eliana Otta.

A esto se suma una serie de exposiciones de arte contemporáneo sin un solo texto curatorial, sin hojas de sala y fichas técnicas sin explicación o ausentes. Y no es que esto sea per se un error, o que todo tenga que ser explicado siempre, sino que para responder a las pretensiones de un evento que plantea *“La exposición, con sus formas diversas de construir un espacio público de visibilidad y enunciación, tiene que convertirse en una plataforma de activismo cultural.”*[4] esas decisiones no le juegan a favor.

La falta de interés en los públicos y la pésima forma en que se entiende, o cuestiona, lo público me hizo pensar ¿qué pasa cuando no se escucha el lugar al que llegas? ¿Cómo plantear un programa público donde no se intenta adentrarse en el contexto y sin creer en las audiencias? ¿Cómo comunicar si se habla de la misma manera sin contemplar las nuevas y posibles lecturas? ¿Cómo plantear una exposición que permee en el espacio público sin textos, ni hojas de sala, ni explicación alguna, cuando el arte contemporáneo es tan complejizado? ¿De qué sirven los espacios públicos si no se piensa el cómo dirigirse? No puede existir una plataforma de activismo cultural donde se impone una voz. No se puede aprender sin escuchar.

4 Paul B. Preciado, La exposición apátrida, El País, 2017, https://elpais.com/cultura/2017/04/05/babelia/1491405260_376869.html

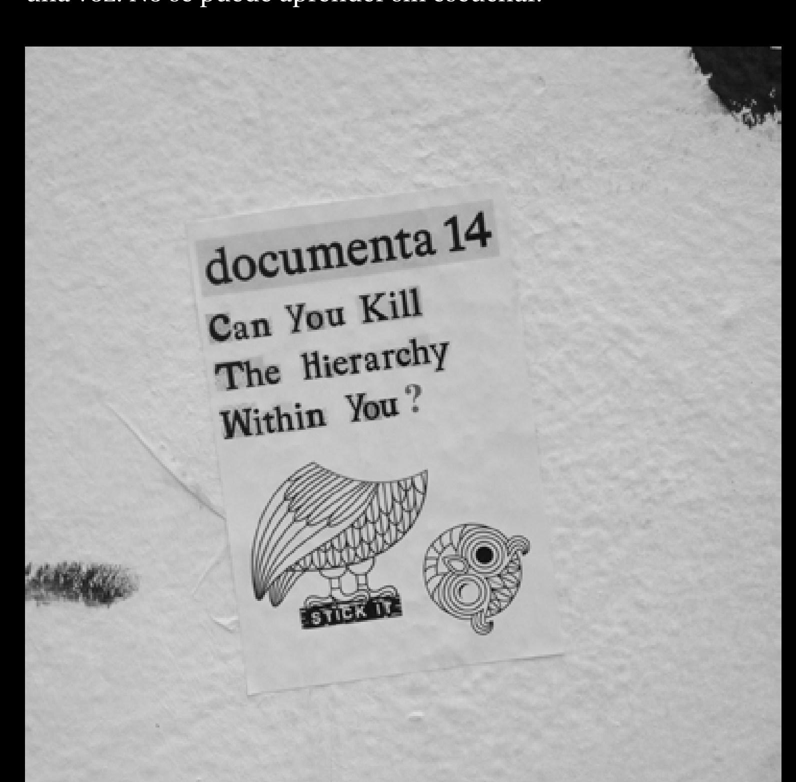


Imagen de Eliana Otta.


IV.- Ceder la voz

-Poner el teléfono en modo avión.
-Atender a los sonidos del edificio.
-Escuchar la casa.
-Cocinar en silencio juntxs.

Una mesa llena con distintos ingredientes, seguido estas instrucciones, nos recibieron en casa de Rodrigo Andreolli, quién como parte de su propuesta artística nos invitaba a cocinar juntxs en silencio para después compartir la cena en la terraza.

La forma en que el cuerpo se obligaba a atender al otrx era desconcertante. No era fácil cocinar una cena sin receta y a varias manos. Saber qué seguía luego de la cebolla frita, respetar los procesos de cocción, entender lo que el otrx quería preparar, obligaban a una atención fina y continua, nunca mediada por alguna voz. Atender a la propia respiración mientras se picaba la calabaza parecía una experiencia urgente. La cocina -que suele ser el espacio de charla- se convirtió en el lugar de descanso luego de los múltiples encuentros y discusiones que habían sucedido durante nuestra residencia.
Aquel momento donde dejamos de hablar nos *reseteó.*



Fotografía de Athanasios Gatos.

¿Cuándo escuchamos?
¿A quién escuchamos?
¿Qué conlleva ceder la voz?
¿Cuáles son las implicaciones afectivas y políticas de la escucha?

Los ejercicios performáticos, o pedagógicos, de Eliana y Rodrigo siguen resonando en mi cabeza. La incertidumbre y la duda me acompañan pensando desde dónde y cómo seguir pensando estas preguntas. La única certeza ha sido la fé en los procesos pedagógicos, que nuestra experiencia en Atenas y el trabajo de artistas como Cecilia Vicuña, nos ha dejado. En esos espacios es donde la mayoría se permite poner el cuerpo, escuchar, compartir, preguntarse, dudar… Volví a Monterrey intuyendo que quizá así, compartiendo el suelo, como decía Eliana y en silencio, como Rodrigo planteaba, desde el piso de la sala o la cocina de una casa, podríamos pensar otras formas para sobrellevar las batallas cotidianas.





Fotografías de Marco Treviño.

Tú Documenta mi nada

Que yo la Co-curo.

Jari Malta

¿Macchiato o café-con-leche-de-toda-la-vida? Azúcar: ¿sí o no? ¿Será más de cerveza? Toda gran gesta que se precie necesita de un relato fundacional que la sostenga, la justifique, la presente como inevitable. Adam Szymczyk hace lo propio en su ensayo para el *reader* de la documenta14, poniendo en práctica una de las modalidades más manidas de la mitopoyética: la narración íntima. Allí nos cuenta cómo, a finales de 2013 y siguiendo una corazonada irrefrenable, empieza a convocar una serie de "pequeños, casi privados encuentros" para discutir la (imprudente) idea de partir la documenta en dos. En tan solo una página, el que escribe deja de ser el director artístico del macroevento que marca las *trends* del arte contemporáneo a ritmo de quinquenio, para convertirse en "Adam". Cuando el propio Adam nos confiesa que la génesis de la documenta14 se fraguó en una simple cafetería, bien lejos de la mecánica gris de las oficinas, la institución adquiere rostro y se torna palpable. Nos mueve a fabular, especulamos, ya casi podemos intuir el murmullo de las cucharillas, la sonrisa forzada de las camareras, empleadas por cuatro o cinco euros la hora, sus manos curtidas dejando la cuenta sobre la mesa... Es lo cotidiano, desplegando su magia. *Don't worry, this one's on me*.

Nosotrxs también nos tomamos muchos cafés; fueron quizá las mesas de bar y las pistas de baile, más que cualquier museo, los espacios que vendrían a delinear nuestra particular geografía afectiva de la ciudad. Tampoco nosotrxs quisimos disociar las ensoñaciones de las rutinas cotidianas; tramamos de fiesta, destramamos en pijama. Después de todo, para eso estábamos allí: fuimos invitadxs a Atenas para "no hacer nada". Pero si Adam relataba una intimidad de *reader*, la nuestra era, necesariamente, una cotidianidad de *open call*. Y, como tal, despertó la curiosidad de algunas publicaciones artísticas, a las cuales respondimos con textos que arrancaban, de forma casi indefectible, con un parrafito del tipo

> *en marzo de 2017 fui seleccionado por la residencia brasileña Capacete para integrar un grupo conformado por doce artistas de Latinoamérica y Grecia, iniciativa que, por encima de la producción, priorizaba el contacto con en el contexto localBLABLABLA*

Pero esa carta de presentación era tal vez un mantra, o una suerte de conjura contra el miedo. Poco a poco nos fue desbordando la sospecha de que mientras comparábamos los precios de los supermercados o aprendíamos a decir "tendero" en griego, estábamos en realidad co-curando un proyecto. *¿Co-compraste manteca? Ya co-colgué la ropa*, y entre tanto cacareo por momentos nos sentimos como un grupo de mutantes, y no vaya a ser que, al igual que pasaba con la Patrulla-X, nuestro jefe pudiera controlar las mentes, porque sino no había manera de explicarse cómo habíamos decidido hipotecar lo que fuera que fueran nuestras vidas para embarcarnos en una nadería de nueve meses, en un país humillado a base de deuda, en una ciudad aparentemente obstinada en no dejarse "aprender" por la exposición artística que, *fomo* mediante, desencadenaría el peregrinaje en masa del tipo de gente que no vive en sitios, sino que está *based in* ellos, *based in New York*, *based in Stockholm*, *based in Vienna*, *based in* cualquier otra parte, para acabar congregadxs, casi milagrosamente, en un mismo *white cube*.

Si este relato tiene algo de heroico, se trata de puro lirismo: para nosotrxs no hubo épica de las pequeñas cosas. Las contradicciones que nuestros *statements* trataban de ocultar tampoco emergieron en forma de epifanía o de revelación catártica, sino a través de las limitaciones materiales a las que nos vimos sujetxs. Fue la cadencia tediosa de los quehaceres diarios la que evidenció nuestras desigualdades internas, así como la distancia (a veces insalvable) entre discurso y praxis.
Lo cotidiano nos recordaba, entonces, aquello que ya sabíamos,

> que el *pass* de la documenta nos garantizaba el acceso al arte contemporáneo, pero algunxs éramos más VIP que otrxs, al disfrutar también de pasaporte europeo
>
> que cuando la gente averigua que vienes de Perú, siente la urgencia de responder MACHUPICHU, ¿Argentina? MESSI, ¿Brasil? CARNAVAL, ¿México? MARIACHIS,...
>
> que a veces nos vemos forzadxs a vender nuestro exotismo, cuando no nuestro cuerpo
>
> que las comidas grupales son un buen contexto para discutir de filosofía, pero las discusiones las suelen liderar los mismos

y los platos los suelen lavar las mismas

que por enunciar el carácter racista, colonial y eurocéntrico de la institución museo tu exposición no deja de ser racista, colonial y eurocéntrica

que lo local es una entelequia

que el arte nos paga con experiencias, ideas y afectos, y que todas esas cosas están muy bien pero no pagan el alquiler

que las habitaciones están divididas por paredes que a veces son demasiado finas, y cuando follamos solemos hacer ruiditos

Finalmente, y no vaya a ser que parezca que estamos procrastinando, decidimos organizar un programa público que transcurriría a lo largo de dos meses. Más que a modo de cierre, lo concebimos como un ejercicio para compartir de qué manera habíamos procesado, colectiva e individualmente, todas esas tensiones. Quisimos allí explorar las potencias de lo inoperativo, la radicalidad latente en aquello que funciona más o menos, diferente o para la mierda. Dejamos de ser improductivxs, y unimos fuerzas para redactar *newsletters* informando de nuestras actividades a las audiencias por venir, mensajes que arrancaban de forma indefectible con un parrafito del tipo

en marzo de 2017 fuimos seleccionadxs por la residencia brasileña Capacete para integrar un grupo conformado por doce aristas de Latinoamérica y Grecia, iniciativa que, por encima de la producción, prioriza el contacto con en el contexto localBLABLABLA

Mientras la documenta14 hacía de su iteración un gesto supuestamente rompedor, nosotrxs estábamos más bien repitiéndonos como el ajo y, sin embargo, en ocasiones logramos decir algo sin la necesidad de verbalizarlo. Como cuando Gris invitó a Rodrigo a invitarnos a su apartamento, y Rodrigo tuvo una idea muy linda, nos propuso que cocináramos juntxs, pero en silencio, una oportunidad para escucharnos los cuerpos, sin discurso de por medio, y de golpe FLASH, apagón, y adiós a la razón. Aunque claro, cómo no detectar, retrospectivamente, algunos tics del arte, haberle pedido a un fotógrafo que documentara esos momentos íntimos, el CLICK CLICK CLICK de la cámara como principio de realidad, transformando los instantes en línea de cv, recuerdos que serán capturados en portafolios…y vuelta a las mismas cuestiones, todxs tratando de discernir entre gesto de afecto o *networking*, mientras yo le mentía a mi amiga del bar de abajo porque no quería que supiera que yo tenía algo que ver con eso del arte, a ver si se piensa que soy de la documenta, pero *¿somos o no somos de la documenta?*, y Amilcar, colaborador de Capacete, haciendo en este caso las veces de mediador, había señalado ya la diferencia entre *colectivo* y *colectividad*, o algo así, pero a esas alturas aquello sonaba a “no es lo mismo un tubérculo que ver tu culo”…Así que por qué no abandonar por un rato ese *nosotrxs* que, en ocasiones, nos pesó tanto. Déjenme acabar haciendo un Adam, hablándoles desde ese lugar donde la escritura deviene *selfie*, revelándoles una anécdota que no sé si es ya tan íntima, porque la he contado en numerosas ocasiones. Es una escena mínima, trivial, pero que condensa, a mi parecer, los absurdos a los que nos exponemos lxs trabajadorxs culturales en el marco del buenrollismo neoliberal.

En una fiesta *arty* de las muchas, una persona se me acercó para confesarme que *she really liked my work*. Aquello me tomó por sorpresa, pues no tengo nada parecido a “mi obra”: quizá me había confundido con algún artista, o tal vez me había visto por ahí, en un par de *openings*, vasito en mano, y se hizo la idea de que *yo era alguien*. Borracho, caí entonces en la cuenta de que la única persona que siempre ha seguido mi trabajo, me ha leído y escuchado, es mi madre, y por una fracción de segundo creí que era ella la que me hablaba: mi mismísima madre *based in Athens*. Pero no, mi madre no habla inglés, no podía ser ella. Una lástima: me hubiera encantado saber qué pensaba de Atenas, de la documenta, de lo de cocinar en silencio, y contarle de nuestra cotidianidad, de todas las cosas lindas que me pasaron allí, sobre las cuales no escribo porque soy un cínico sin remedio, y hasta les añadiría, estoy convencido, no lo podría evitar, una pizca de épica.

Biografías de los autores

Andrés Pereira Paz (La Paz, 1986) vive y trabaja entre Lima y La Paz. Estudió en la Academia de Artes Hernando Siles en La Paz y en la Universidad Tres de Febrero en Buenos Aires. Ha realizado residencias en Bolivia, Inglaterra, Chile, Argentina y Perú. Sus últimas exposiciones incluyen: Salón Santa Cruz en Kiosko Galería, Santa Cruz de la Sierra; Ojos azules en la Ryder Gallery, Londres; Rayo Purita en Crisis Galería, Lima; Adam en Dot Fifty One Gallery, Miami; Yo soy él como tú eres ella como tú soy yo en House of Egorn, Berlín; HAWAPI en el Centro Cultural Cerrillos, Santiago de Chile; Open Studios en Gasworks, Londres, entre otros.

Eliana Otta (Lima, 1981) es artista visual y magíster en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es miembro y cofundadora de Bisagra. Participó en CAPACETE Athens, Sommerakademie in ZPK en Berna, Gapado Artist in Residency, entre otros. Coordinó el equipo curatorial para la exposición permanente del Lugar de la Memoria en Lima. Ha sido docente en la Facultad de Arte de la PUCP, Corriente Alterna y Bellas Artes. Es representada por la Galería 80M2-Livia Benavides y actualmente cursa el Phd in Practice de la Academia de Bellas Artes de Viena.

Fernando Bryce (Lima, 1965) vive y trabaja en Lima y Nueva York. Estudió en la École des Beaux Arts de Paris de 1987 a 1991 y vivió por más de veinte años en Berlin, Alemania. Recibió la beca de la Academia Alemana en Roma-Villa Massimo en 2009. Ha participado en numerosas muestras internacionales como las Bienal de Sao Paulo, Venecia, Estanbul, Lyon o el Carnegie International de Pittsburgh. De sus exposiciones individuales destacan las de la Kunsthalle Bremen, Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, Museo de Arte de Lima, Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Su obra está en las colecciones del Museum of Modern Art de Nueva York, la Tate Modern de Londres, el Harvard University Museum de Cambridge, entre otras colecciones públicas y privadas de Estados Unidos, Europa, América Latina y Asia.

Florencia Portocarrero (Lima, 1981) es investigadora, escritora y curadora. Estudió Psicología Clínica en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde también se recibió como Magíster en Estudios Teóricos en Psicoanálisis. Durante el 2012 y 2013 Portocarrero participó del Programa Curatorial de “de Appel Arts Centre” en Ámsterdam y en el 2015 culminó el Máster en Teoría del Arte Contemporáneo en la Universidad de Goldsmiths en Londres. Portocarrero escribe regularmente en revistas de arte contemporáneo como Artishock, Atlántica y Terremoto. En Lima, es curadora del programa público de Proyecto AMIL y es cofundadora de Bisagra. Recientemente ha editado la monografía sobre la obra de la artista de performance Elena Tejada-Herrera. En el 2017/2018 fue galardonada con la beca "Curating Connections" otorgada por la DAAD artists-in-Berlin Program y KfW Stiftung.

Gris García (Monterrey, 1986) estudió Artes Visuales en la UANL (Monterrey, México). Cursó la maestría de Producción e Investigación Artística en la Universidad de Barcelona y realizó el Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Ha comisariado

proyectos como *Museo Oral de la Revolución* en el equipo curatorial de Paul B. Preciado para el MACBA y *Balmes 88* para A3Bandas en España. Fue Curadora de Lugar a dudas 2014-2015. Ha sido profesora de la Facultad de Artes y Humanidades, Universidad en Medellín, Colombia. Hizo parte de la residencia Capacete 2017 en el marco de Documenta 14. Forma parte de TuerCo. equipo multidisciplinario que trabaja entre los límites del arte y la tecnología y es curadora del proyecto itinerante Casa Entera que se ha presentado en España, Colombia y Grecia. Actualmente es Coordinadora del Programa Educativo SOMA.

Iosu Aramburu (Lima, 1986) es cofundador y miembro de Bisagra. Ha sido residente en la Fonderie Darling en Montreal, La Ene en Buenos Aires y Triangle France en Marsella. En 2018 ha ganado el Primer Concurso de Arte Contemporáneo del ICPNA y El Concurso Nacional Plaza Paz Soldán; anteriormente ganó el III Concurso de Pintura Latinoamericana Arcos Dorados-ArteBA y el tercer puesto en el XV Concurso de Artes Visuales Pasaporte para un Artista. Es representado por la galería 80M2 Livia Benavides, Lima.

Jarí Malta (Montevideo, 1985) pierde la elocuencia cuando le toca redactar sus bios. Estudió literatura y teoría crítica. Actualmente reside en Suecia, donde participa en CuratorLab (Konstfack, Estocolmo).

José Carlos Mariátegui (Lima, 1975) es escritor, curador y emprendedor en cultura, nuevos medios y tecnología. Estudió Biología y es Bachiller en Matemáticas Aplicadas por la Universidad Peruana Cayetano Heredia. Tiene una Maestría y Doctorado en Sistemas de Información e Innovación por la London School of Economics and Political Science. Fundador de Alta Tecnología Andina – ATA y co-fundador de Escuelab.org. Curador de exhibiciones de arte y tecnología a nivel internacional como: "Videografias In(visibles)", "Emergentes"; "VideoXXI - Lemaitre Collection", entre otras. Fundador y Director ad honorem de la Casa Museo José Carlos Mariátegui (1995-2005), así como del Archivo José Carlos Mariategui y del Acervo Leistenschneider, la principal colección de artes y ciencias precolombinas, entre otras. Miembro del Comité Consultivo del Ministerio de Cultura (2010/2012-2013). Es miembro del Comité Editorial de la Serie Leonardo, libros sobre arte, ciencia y tecnología publicados por MIT Press (USA) y del Advisory Board de AI & Society Journal of Knowledge, Culture and Communication (UK).

Juan Diego Tobalina (Lima, 1982) es artista multidisciplinar licenciado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (2008), habiendo estudiado la primera mitad de la carrera en la Universidad Católica de Lima (2000-2003). Es miembro de proyecto independiente Bisagra y representado por la galería 80m2 Livia Benavides en Lima. Fue ganador del premio Pasaporte para un Artista 2012. Ha realizado residencias en Suiza y Francia y expuesto en numerosas ocasiones individualmente. Ha participado de muestras colectivas en varios países de Sudamérica y Europa.

Nancy La Rosa (Lima 1980), es artista visual graduada de la Pontificia Universidad Católica del Perú y candidata de la maestría de Antropología Visual en la misma universidad. Sus trabajos en medios diversos -dibujo, grabado, fotografía, video e instalación- han sido expuestos en muestras individuales y colectivas en Perú, Colombia, Bolivia, España, Estados Unidos y Venezuela. Ha participado en residencias artísticas como LARA Project (Latin American Roaming Art) en Cusco, así como de proyectos site-specific en Madre de Dios con la residencia Hawapi y en el Beni, Bolivia con Abubuya KM0, residencia organizada por Kiosko.

Natalia Majluf (Lima, 1967) es historiadora de arte, cuyo trabajo de investigación se ha centrado en temas de arte latinoamericano de los siglos XIX y XX. Fue curadora en jefe del Museo de Arte de Lima entre 1995 y 2001 y entre el 2002 y 2018 dirigió la misma institución. Ha sido becaria del Centro para Estudios Avanzados de Artes Visuales de la National Gallery de Washington, D.C., del Centro para Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge, de la Fundación Getty y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

Rafael Mayu Nolte (Lima, 1992) es artista. Cursó estudios en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en Corriente Alterna (bajo la gestión de Claudia Coca y Martín Guerra). Fue miembro del Comité 1ro de mayo y es co-editor de Mañana, web de crítica de arte. Recientemente participó con una ponencia en la II Semana de la Maestría de Historia del Arte de la PUCP. Realizá su primera exposición individual en noviembre de este año en Crisis Galería.

Raul Silva (Lima, 1991) es artista y gestor cultural independiente. Ha sido Coordinador Cultural de Zona 30 en el 2014. Es actual miembro del grupo Por una Comunidad de Artes Visuales y co-editor de Mañana, web de crítica de arte. Como artista, ha obtenido Mención Honrosa en el Concurso Premio de Arte Contemporáneo del ICPNA y el IX Concurso Nacional de Pintura del BCRP en el 2018.

Ruth Estévez es curadora, escritora y escenógrafa. Su trabajo curatorial está influenciado por su interés en la relación histórica entre el teatro, la danza y las artes visuales. Fue directora y curadora de la Galería del REDCAT/CalArts en Los Angeles desde el 2012 hasta el 2018. Anteriormente fue curadora jefe del Museo de arte contemporáneo Carrillo Gil en la Ciudad de México (2008-2011), donde también funda en el 2010 LIGA-Espacio de Arquitectura, una plataforma sin ánimo de lucro dedicada a la experimentación en arquitectura, urbanismo y arte. Actualmente vive entre la ciudad de México y Los Angeles.

Bisagra004 se terminó de imprimir en diciembre de 2018

Edición general: Asociación Cultural Bisagra
Dirección editorial: Eliana Otta
Coordinación editorial: Iosu Aramburu
Edición de textos y corrección de estilo: Andrés Pereira Paz, Eliana Otta, Florencia Portocarrero, Iosu Aramburu, Juan Diego Tobalina
Diseño y diagramación: Fernando Prieto y Daniel Alvarez. Grafito

Primera edición: Diciembre, 2018
Tiraje: 500 ejemplares
Hecho el depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú
No 2016-03252

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156-164, Breña, Lima, Perú

© 2018 de la edición:
Asociación Cultural Bisagra
Ramón Ribeyro 982 dpto 5, Barranco, Lima, Perú

© De los textos, las obras y las imágenes: los autores

Bisagra es un proyecto de Andrés Pereira Paz, Eliana Otta, Florencia Portocarrero, Iosu Aramburu, Juan Diego Tobalina y Miguel A. López

Esta publicación ha contado con la contribución de Grafito, el Museo de Arte de Lima, Proyecto AMIL y Tarea Asociación Gráfica Educativa